IOANA EM. PETRESCU

II 257585

EMINESCU ȘI MUTAȚIILE POEZIEI ROMÂNEȘTI

lipsă pg 25-28

196701
B.C.U. - IASI

Editura „Dacia"
Cluj-Napoca, 1989

15 NOE 1989
B. C. U. „M. EMINESCU"
IAŞI
ocu-664.610
859,0.09-1

ISBN 973-35-0067-4

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II 257 585

Într-una din variantele poemei *Gemenii*, Eminescu schițează, prin evoluția lui Sarmis, un destin emblematic de poet. Sarmis, „craiul tînăr din Geția cea veche", înlăturat de fratele său geamăn, Brigbel, care-i răpește tronul și logodnica, dispare misterios (în moarte, — în nebunie sau în tainica adîncime a codrilor), spre a reapărea, umbră pedepsitoare, la nunta fratelui vinovat[1]. Deși Brigbel e pătat de crimă, în palatul său coboară la nuntă zeii vechii Dacii: Zamolxe, Soarele și Luna. În vreme ce rapsodul orb se cufundă în adîncul timpului evocînd vîrste eroice, iar „dulcea larmă" a cimpoiului skytic, zvonul baltagelor și sunetul ușor al palmelor lovite-n ritm se amestecă în dansul celor tineri, apare pe neașteptate în sală, ca o adiere din infern, nebunul Sarmis, cel (socotit) mort și marcat de însemnele morții („Palid e la față și ochii ard în friguri / Și vînătă-i e gura... Spre el toți ochii-ndreaptă, chiar zeul cel etern / Privi-ți-l... chiar acuma sosește din infern"). Nebunul, cel întors din adîncurile uitării, pare că-ncearcă să înțeleagă o lume care-i scapă; e un efort de amintire, dar „amintirile" lui nu mai sînt ale lui, ele străpung timpii, coboară în miezul „nopții eterne" și ating momentul genezei cosmice:

Nebunu-și trece mîna la ochi, apoi la tîmplă,
Se uită turbur, pare că își aduce-aminte
De-o veche povestire cu jalnice cuvinte.
Cu vocea lui adîncă, cu timbrul de aramă
El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă
Arată cum din neguri, cu umeri ca de munte
Zamolxe, zeul vecinic, ridică a sa frunte
. . . . . .
Cum sufletul lui trece vuind prin neagra ceață
Cum din adînc ridică el universu-n brață...

Prin vocea de poet a nebunului Sarmis își regăsește amintirile nu ființa umană, ci Universul, care-și contemplă extatic momentul auroral. Instrumentul acestei anamneze cosmice e însă ființa sfîșiată a celui martirizat, a celui căruia lumea lui Zamolxe i-a dezvăluit adîncurile răului, ale crimei și ale necredinței. Vocea lui, care a celebrat imnic nașterea lumii, se frînge acum în tonuri de blestem:

Pe voi vă blestem iarăși, o zei fără de milă,
C-ați grămădit asupră-mi batjocură și silă
Blestem asupră-ți blîndă și cuvioasă lună
De propriul tău frate să te-ndrăgești nebună
. . . . . .
Pe tine iar te blestem, o soare strălucit
Să îmbli mii de veacuri de soră-ta-ndrăgit
Și cînd voi-vor caii-ți în mare să s-adape
Să sîngeri al tău suflet pe tulburele-i ape.

Vocea lui Sarmis „leagă" cu pedeapsa suferințelor omenești (iubirea care sîngerează sufletul aștrilor) ființa de lumină a zeilor, dar ea nu are puterea de a-l atinge pe creator:

Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.

Anterioară cuvîntului, cosmogonia scapă puterilor rostirii pedepsitoare, care ar vrea să des-facă originara Facere. Sarmis caută zadarnic cuvîntul care ar putea clătina temeliile lumii, cuvîntul de dinaintea rostirii dintîi:

Învață-mă dar vorba de care *tu* să tremuri
Semănător de stele și-ncepător de vremuri!

Formă, și el, de poiesis, blestemul poate „lega" prin puterea cuvîntului destinul celor din lumea urzită (chiar destinul zeilor inferiori care sînt aștrii), poate amesteca firele urzelii, dar nu poate ieși din spațiul „facerii" spre a-i anihila principiul originator, nu poate scăpa, adică, naturii înseși a poiesis-ului. Limita lui e *creatul,* nu actul *creațiunii.* Lovindu-se de această limită înscrisă în chiar natura poeziei, lui Sarmis nu-i rămîne decît soluția de a întoarce cuvîntul împotriva lui însuși printr-un joc ironic. E jocul din secvența ce va deveni *Rugăciunea unui dac,* pe care am citit-o, cu un alt prilej[2], ca o ironică travestire a blestemului în rugăciune. Credinciosul lui Zamolxe preaslăvește imnic actul creațiunii, celebrînd astfel Creatorul:

El zeilor dă suflet și lumii fericire
El este-al omenimei izvor de mîntuire.

Sus inimile voastre! Cîntare aduceți-i
El este moartea morții și învierea vieții.

Creatorul e așadar cel căruia Sarmis îi datorează fericirea de a fi:

Și el îmi dete suflet să văd lumina zilii
Și inima mi-o dete să simt mișcarea milii.

Acestei fericiri rugăciunea lui îi „cerșește", cu ironică umilință, „înc-un adaos", un „adaos" care însemnează însă anularea, respingerea darului divin al vieții: dreptul de a intra în „vecinicul repaos". Aspirînd, extatic, spre „stingerea eternă", rugăciunea devine un autoblestem:

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec
Pîn'ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec
. . . . . .
Cînd ura cea mai crudă mi s-ar părea amor
Poate-aș uita durerea și aș putea să mor.

Cerîndu-și moartea de la cel proslăvit ca „moartea morții și învierea vieții", Sarmis îi cere de fapt creatorului anularea creațiunii sale, adică autoanihilarea, negarea propriei sale naturi creatoare.

Acestei provocări îi va răspunde nu Zamolxe, ci soarele, al cărui „blînd glas de liră" actualizează statutul lui Apolo de zeu al poeziei și patron al poeților. Vocea lui fixează pentru totdeauna destinul poetului, vizionar rebel:

Tu a cărui blestemuri chiar pentru zei sunt slavă
Să pleci cu-a ta durere în lume pe o navă.
De-i trece lîngă țărmuri noroadele să iasă
În strai de sărbătoare pe calea-ți luminoasă
Și țărmi cuprinși de farmec de-uscat se vor desprinde
Pre tine să urmeze un dor îi va cuprinde
Astfel că uriașe, din sure stînci zidite,
Cu codri și dumbrave, cu rîuri liniștite
Urma-vor fermecate încet-încet cîntării
Și insule rămîie în nesfîrșirea mării
Și marea te urmeze cu undele-i senine,
Și îndrăgit să fie oricare val de tine
Ba chiar ceea ce nimeni să mute-n veci nu poate
Trecutul te urmeze cu veacurile-i toate . . .

Lui Sarmis îi e menit așadar un destin orfic: puterea demiurgică a cîntului său schimbă chipul lumii; hipnotizat, spațiul și timpul se-ncurcă în urzeala poeziei, primind o altă lege. În replică la autoblestemul dacului care își cerea moartea, soarele dăruiește poetului răsplata ironică a ne-

muririi, revelîndu-i de fapt natura eternă, demiurgică a gîndirii poetice:

Rămîi de-a pururi tînăr, cu tot pămîntu-n cale
Și nemurirea fie umbra gîndirii tale.
Aceasta-i răsplătirea, ce-ți vine de la zei,
Căci în a ta vorbire i-ai înălțat pre ei.

„Răsplătirea" se leagă însă de un blestem pedepsitor, care-i retrage rebelului darul vederii și-l închide în sine, rupîndu-l de lumea pe care a refuzat-o:

Naintea ta mărire-i, în urma ta mărire
Dar tu să treci prin ele în neagră nesimțire
Și stinși și reci să fie sub frunte ochii tăi
Căci în a ta vorbire i-ai blestemat pe zei.

Ridicîndu-și vălul de ceață, zeul îl orbește pe Sarmis, nebunul „frumos și palid" care „se uită țintă-n soare" pînă cînd „de-o mare de jeratic luminile-i se sorb". Dar în „noaptea crudă" în care s-a închis, Sarmis aude, tainic, glasul „dulce" al soarelui adîncurilor promițîndu-i eliberarea morții și, prin ea, redobîndirea harului privirii, al unei alte priviri, cosmice și eterne:

Ca norul minții tale pe veci să fie șters
Cu bolta ta de stele cobori, o Univers!
În propriul meu nume te-nvoc, albastre dom
Pătrunde cu-a ta pace suflarea unui om.
Cînd vei muri, tu Sarmis, tu doritor nebune,
Te-or îngropa cînd sara și soarele apune
Și presărîndu-ți trupul cu flori întunecate
Te vor lăsa în fundul al mării înghețate.
Acolo-n fundul mării sub frunte-ți ochi să nască
De-a pururi măreția-mi din ceruri s-o privească
Aurora boreală și stele lucitoare
Să lumineze tainic mormîntul tău în mare.

Aceasta e povestea tînărului crai Sarmis: întors — ca „vorbitor nebun" — din infern (unde l-a închis crima fratelui său), prin ceața minții sale tulburate fulgeră amintirea cosmogoniei și-n glasul lui durerea convertește imnul în blestem. Orbit de Soarele-Apolo, închis adică în propria-i ființă ca-ntr-o moarte vie, zeii îi dezvăluie însă puterea nemuritor-demiurgică a cîntecului său (al cărui prizonier pare a fi *întru veșnicie*) și, pe de altă parte, îi hărăzesc, *prin moarte,* darul privirii solare, eterne. În povestea lui Sarmis pot fi recunoscute, desigur, componentele clasice (orfice și platoniciene) ale unei mitografii a poetului. „Vorbitor nebun" este, pentru Platon, prin definiție, poetul — care

creează (spune Socrate în *Ion*) doar în starea de nebunie sacră, asemănătoare delirului bahic: „Căci e ușor poetul, ca un fulg, și e înaripat și sacru, în stare să creeze doar cînd, încins de un har divin, e descumpănit la cuget și cu judecata scoasă din rostul ei."[3] Actul poetic e așadar uitare de sine, ieșire din sine, pentru a deveni instrumentul prin care vorbește zeul însuși („Tocmai de aceea le tulbură zeul mintea și-i folosește drept proroci sau tîlcuitori divini, pentru ca noi, ori de cîte ori îi auzim, să știm că nu ei, oameni cu mințile rătăcite, sînt cei ce rostesc lucruri atît de alese, ci zeul însuși e cel care ne vorbește prin mijlocirea lor"). „Vechea poveste" de care-și „amintește" nebunul Sarmis e, și ea, o formă de anamnesis poetic. Ca și nebunia, orbirea e o altă caracteristică sacră a poetului, în Homer un cerșetor orb rătăcit în lume, căruia i s-a hărăzit însă darul privirii divine ce-l face contemporan cu timpii mitici; în *Odiseea,* Demodoc, rapsodul orb, îi cîntă pe zei și pe eroi și ascultîndu-l Ulise cinstește *adevărul* viziunii poetice:

> O, Demodoc, pe tine eu te laud
> Mai mult decît pe-oricare om din lume.
> Sau muza te-a-nvățat, sau chiar Apolon
> Căci prea zici bine tot ce făptuiră
> Și pătimiră și trudir-aheii
> De parc-aievea ai fi fost și tu de față[4].

Cecitatea sacră a poetului revine frecvent în proiectele eminesciene de tinerețe. Orb e Ogur, cîntărețul zeilor care, în proiectatul Decebal, e trimis să-i însuflețească pe daci, e purtat în carul soarelui și cufundat în adîncurile mării înghețate. Orb e și poetul Rom care, în Genaia, „visează" pămîntul conform unui mit cosmogonic ce se vrea de tradiție românească, întemeind lumea pe acțiunea „mumelor": „Creațiunea pămîntului după o mitologie proprie română. Pămîntul gînd al poetului Rom (. . .). Orbul poet Rom (. . .) își paște oile de aur ale gîndurilor sale; dă aripi moi pe plaiurile cerului și-ntr-o noapte luminoasă s-a-ntîmplat să viseze pămîntul (. . .). Muma vîntului e movibilitatea (neconstanța). Muma munților suflă vînt de primăvară . . ."[5]. Reîntorcîndu-ne la componentele poveștii lui Sarmis, trecerea prin moarte și puterea de a reurzi lumea prin legile armoniei sînt caracteristice mitului orfic, acesta din urmă mereu reactivat în opera lui Eminescu. Să reamintesc doar aluziile orfice din *Epigonii,* înfățișarea orfică pe care i-o propune Demiurgul lui Hyperion („Vrei să dau glas acelei guri / Ca dup-a ei cîntare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n

mare?") sau puterea cîntecului lui Mureșanu (ori a călugărului-poet din *Povestea magului călător în stele)* care atrage la viață „din noaptea neființei" suavul „Chip" de lumină, înfrîngînd legile morții și inspirînd noi creații unul demiurg obosit. Ipostaza orfică cea mai tulburătoare în poezia eminesciană este aceea din *Memento mori*, a cîntărețului care a traversat experiența morții și a pierdut credința într-o înșelătoare armonie cosmică; ochiul lui e acum „întunecos", umbrit de viziunile adîncului, „glasul ce-nviase stînca" e „stins de-aripa disperării", gestul caracteristic e azvîrlirea lirei (pe urmele căreia se lasă ademenită „toat-a Greciei gîndire") în mare, act magico-poetic de anulare a creațiunii spre care aspiră și blestemele lui Sarmis. Eminescu valorifică tulburător în special două componente ale mitului orfic și homeric: relația poeziei cu moartea și orbirea ca închidere în sine a artistului (a poetului sau a sculptorului orb în *Sarmis* și *Memento mori*, a muzicianului surd în *Scrisoarea V* și în *Archaeus)*. Ca și Hyperion („Un mort frumos cu ochii vii"), Sarmis e un mort-viu, revenit din infern, cerîndu-și (din nou asemenea lui Hyperion cel însetat de repaos) dispariția în „stingerea eternă", dăruit ironic cu nemurirea unei eterne tinereți, mîngîiat totuși cu perspectiva unei morți consolatoare prin cufundarea în „domul albastru" al mării. Nimic mai ambiguu decît această condamnare la nemurire. Tînărul prinț fără stea din *Povestea magului* ... dezleagă șarada nemuririi în clipa cînd înțelege consubstanțialitatea gîndirii geniale și a celei divine:

A geniului imperiu — gîndirea lui anume;
A sufletului spațiu e însuși el ...
. . . . . .
Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine
O lume e în lume și în vecie ține.

Cînd moartea va cuprinde viața ta lumească,
Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit,
Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească
Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit;
Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească
Lumi, stele, timp și spațiu și-atomul nezărit,
Cum toate-s el și dînsul în toate e cuprins
Astfel tu vei fi mare ca gîndul tău întins.

Hyperion ajunge să-nțeleagă că singurul dar refuzat lui, ochiului care a pătruns la izvoarele timpului și ale ființei, e moartea, accederea în hăul „uitării celei oarbe"; „mort(ul)

frumos cu ochii vii", cel „nemuritor și *rece*", își acceptă condamnarea la eternitate, înțelegînd prin eternitate nu totalitatea timpului, ci eliberarea de timp, pătrunderea în zona ambiguă, de dincolo de viață și de moarte, care e „imperiul" geniului fără stea, universul etern instituit de gînd sau de rostirea poetică. Actul poetic, asemeni celui demiurgic, condamnă creatorul la „nemurire" închizîndu-l în spațiul indestructibil pe care singur l-a creat. Viața eternă, nemurirea, ia astfel de pe acum chipul morții (poate fi chiar, ca-n cazul lui Sarmis, trăire *in aeternum* a morții, perpetuă trecere prin infern), căci ea înseamnă tocmai imolarea ființei poetului. În *Odin și Poetul*, „bardul" se cufundă ca-ntr-un sicriu acvatic în labirintul de nea al Mării Nordului, spațiu paradisiac instituit de gîndirea poetică. În *Gemenii*, vocea consolatoare a soarelui promite *îngroparea* în domul albastru al mării, unde Sarmis va dobîndi, *pe veci*, darul privirii divine. Creația ca act sacrificial apare, mai clar decît în orice alt text, în postuma *Cu gîndiri și cu imagini*. Scrierea e văzută aici (am putea spune, în termenii lui Derrida) ca „devenire-absență a subiectului, ca raport al subiectului cu propria-i moarte"[6]; cartea consemnează și acoperă viața:

Cu gîndiri și cu imagini
Înnegrit-am multe pagini:
Și-ale cărții, și-ale vieții
Chiar din zorii tinereții.

Umbra propriei morți (umbra „devenirii-absență a subiectului", în aceiași termeni ai lui Derrida) întunecă („înnegrește") dintru început („Chiar din zorii tinereții") „paginile vieții", clădind, din interior, un grandios monument funerar, „piramida" ce eternizează ca pe un nucleu prețios eul îngropat — racla regelui mort:

Ele seamănă, hibride,
Egiptenei piramide:
Un mormînt de piatră-n munte
Cu icoanele cărunte

Și de sfinxuri lungi alee,
Monoliți și propilee,
Fac să crezi că după poartă
Zace-o-ntreagă țară moartă.

Întri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă.
Cînd acolo! Sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă.

Mișcarea aceasta de îngropare, cufundare, închidere în eternitatea „gîndului" sau a operei (ipostaziate spațial) își găsește corelatul în cealaltă închidere în sine, care e orbirea. Sensul mitic al orbirii sacre se ambiguizează și el în *Gemenii:* pe de o parte, înstrăinarea de lume, închiderea într-o întunecime asemănătoare morții („în neagră nesimțire"); pe de altă parte, deschiderea eternă spre glorioasa viziune a triumfului solar. *Viziunea* orbitoare întunecă *vederea,* opacizează privirea. Similar, accederea la muzica sferelor — care se naște în cuprinsul propriei ființe — produce închiderea într-un spațiu al surzeniei:

> Pe cînd muzica din sfere i se naște în auz
> Izvorînd atît de dulce și de clară . . . asurzește[7].

Suportul acestor viziuni extatice e ființa sacrificată a creatorului. Înainte de a deveni — pentru totdeauna — prizonierul universului pe care l-a instituit (regele mort din inima piramidei, „recele" nemuritor din *Luceafărul*), sculptorul orb (în *Scrisoarea V.*, sculptorul fără brațe) sau muzicianul surd e prizonierul propriei lui viziuni interioare, care-l martirizează. Din „zbaterea" și „geamătul" care se asociază, în *Scrisoarea V,* cu viziunea creației ca sacrificiu de sine ia naștere „eterna fire" a artei. Mîinile sculptorului orb din *Memento mori* „pipăie marmura clară", gîndirea lui „înmoaie" „piatra rece" și astfel:

> Neted iese de sub mînă-i un întreg
> Ce la lume își arată palida-i, eterna-i fire,
> Stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire —
> O durere-ncremenită printre secolii ce trec.

Eternitatea artei și nemurirea creatorului se întîlnesc aici, în această „durere-ncremenită" în afara timpului.

Și dacă eternitatea artei înseamnă eternizarea durerii creatoare, e greu să ni-l închipuim, în termeni eminescieni, pe Orfeu privind înapoi pe drumul de întoarcere din infern. Întîi, pentru că drum de întoarcere din infern nu există. Și apoi, pentru că Orfeu nu mai are, de mult, privire.

*

* *

Povestea lui Sarmis ne-a dezvăluit, ca o constantă în rescrierea eminesciană a mitului orfic, motivul ochiului, al privirii și al orbirii care transformă vederea în viziune. Cum această legătură între privire (refuzată sau transfigurată) și artă se află în miezul poeticii eminesciene, voi încerca să-i descifrez sensul, apelînd și la mărturia unui mare filosof romantic preocupat de relația dintre simțuri și

universul artistic. Mă refer la Hegel. Discutînd, în ale sale *Prelegeri de estetică,* problema sistemului artelor, Hegel întemeiază „diviziunea" (în fapt, ierarhizarea) artelor pe o ierarhie a simțurilor cărora ele li se adresează. Ca suport al emoției estetice pot funcționa, susține Hegel, doar văzul și auzul — „simțurile teoretice", adică simțurile care nu distrug distanța subiect-obiect și fac în felul acesta posibilă atitudinea detașată care permite contemplarea artistică. Din sfera artisticului sînt însă excluse simțurile inferioare — pipăit, miros, gust—, care nu îngăduie o atare detașare. Gustul, spre pildă, „nu lasă obiectul să se păstreze liber pentru sine, ci se comportă practic și real față de el, îl dizolvă și-l consumă", în vreme ce, la polul opus, „vederea se găsește în raport pur teoretic față de obiecte prin mijlocirea luminii, această materie oarecum imaterială care, în ceea ce o privește pe ea, lasă obiectele să subziste pentru ele însele, liber, le luminează și le face să apară, dar nu le consumă efectiv"[8].

Opoziția văz-gust, paradigmatică pentru valorizarea hegeliană a modalităților noastre de raportare la real, desemnează în fond două demersuri gnoseologice total diferite. Primul (cunoașterea contemplativă, specifică raționalismului european) se întemeiază pe ruptura fertilă dintre subiect și obiect, pe un raport de exterioritate în care subiectul și obiectul sînt entități distincte și opuse. Și cum văzul îndeplinește, în cel mai înalt grad, deziderатul acestei cunoașteri obiective, ochiul se bucură, în mentalitatea europeană, de un statut privilegiat în ierarhia organelor de simț, mai apropiat fiind de puterile intelectului decît de servituțile trupului. O spune, în *Summa theologiae,* Toma d'Aquino: „Primul sens al cuvîntului vedere (visio) este acela de a desemna activitatea simțului vederii; datorită însă importanței și certitudinii acestui simț, înțelesul cuvîntului s-a extins prin uzul vorbitorilor la orice cunoaștere prin celelalte simțuri și, în cele din urmă, la cunoașterea prin intelect"[9].

Asocierea ochiului cu intelectul provine de la Aristotel care, în *Etica nicomahică,* prezintă intelectul (*noûs*-ul) ca pe un ochi al sufletului: „Noûs-ul este pentru suflet ceea ce este ochiul pentru corp"[10]. Plecînd de aici, admirabilele comentarii etimologice ale lui Anton Dumitriu pun în lumină relația originară între teorie (sau „științele teoretice", disociate de Aristotel de „științele practice" și de „științele poietice") și privire, contemplare, spectacol: „Două teme intră în compoziția cuvîntului Θεωρία: Θέα și Fop (aceasta

fiind rădăcina care are sensul de „a avea grijă de", „a observa", „a privi"). De la această rădăcină se formează cuvintele: Fop de unde ὁρ — a observa, a privi; ὅρομαι — veghez; ὁράω — văd; ὅραμα — spectacol; ὅρασις — simțul văzului; ὁρατής — spectator etc. Pe de altă parte tema θέα înseamnă ea însăși „vedere", „contemplație"[11]. Asocierea cunoașterii cu vederea pare a fi o atitudine originară, cristalizată în sanskritul *vidya*, însemnînd „știință" și „vedere"[12].

Și totuși, observă pe bună dreptate Sartre, plecînd (ca și Toma d'Aquino) de la „uzul vorbitorilor" (în primul rînd de la expresia metaforică „a mînca din ochi"), „în actul cunoașterii conștiința își atrage la sine obiectul, încorporîndu-și-l; cunoașterea e asimilare; lucrările franceze de epistemologie mișună de metafore alimentare (absorbire, digerare, asimilare etc.) . . . Cunoscutul devine *eu*" dar, în același timp, rămîne intact, „în întregime digerat și totuși în întregime afară". Pentru psihanaliza existențială a lui Sartre, metaforele alimentare din limbajul epistemologiei trădează prezența unui „vis de asimilare nedistrugătoare", în care „a cunoaște înseamnă a mînca pe din afară, fără a consuma obiectul încorporat, „înghițit" și totodată conservat neatins, ca Jona în trupul balenei"[13]. „Complexul lui Jona", studiat de Sartre pe baza unor structuri lexicale, reprezintă de fapt ecoul reprimat al unui alt traseu gnoseologic, axat pe simțurile inferioare și echivalat cu o încorporare a obiectului cunoscut. „Complexul lui Jona" (pentru a păstra terminologia sartriană) e o eufemizare a unui alt tip de cunoaștere, nicidecum „nedistrugătoare"; încorporarea — prin înghițire — e o suprimare radicală, definitivă a alterității, într-un model gnoseologic în care subiectul și obiectul nu se opun, ci fuzionează într-o totalitate ce anulează entitățile încorporate. Acesta e primul traseu gnoseologic în linie ontogenetică — primul mod de cunoaștere al copilului, pentru care gura este principalul organ de simț, cel care-l pune în relație cu o lume cunoscută inițial prin în-corporare. O foarte fertilă direcție a psihologiei contemporane, structuralismul genetic al lui Piaget, explică nașterea inteligenței printr-o dezvoltare și complicare a unor scheme reflexe elementare (pentru sugar, „schema suptului"), legate de „ereditatea generală a organizării vitale înseși" prin două funcții biologice dintre cele mai generale: organizarea și adaptarea, cea de a doua constînd într-un echilibru între asimilare și acomodare[14]. În acest complex de funcții, termenul esențial este asimilarea: „Oricare ar fi

deosebirile de natură care separă viața organică (aceasta elaborînd în mod material formele și asimilîndu-le substanțele și energiile mediului ambiant), inteligența practică sau senzorio-motorie (...) și inteligența reflexivă sau gnostică (care se mulțumește să gîndească formele sau să le construiască pe plan interior pentru a le asimila conținutul experienței), toate se adaptează asimilînd obiectele la subiect"[15]. În metafora alimentară a cunoașterii ca asimilare se conservă așadar o schemă funcțională de adîncime, care leagă inteligența umană de totalitatea universului organic. Schema încorporării (chiar dacă ea devine, încă din formele rudimentare ale asimilării cognitive, o încorporare „nedistrugătoare" — de tipul „suptului în gol") se întemeiază, ontologic, pe o stare de nediferențiere între subiect și obiect, specifică și primelor stadii de dezvoltare a copilului: „În cursul primelor luni de existență, atîta timp cît asimilarea rămîne centrată pe activitatea organică a subiectului, universul nu prezintă nici obiecte permanente, nici spațiu obiectiv, nici timp care să lege între ele evenimentele ca atare, nici cauzalitate exterioară acțiunilor proprii"[16]. Stadiul în care ochiul nu construiește încă obiecte, iar subiectului îi lipsește conștiința de sine e o stare de totalitate trăită: „Un univers fără obiecte este un asemenea univers în care eul, lipsindu-i cunoașterea de sine, se absoarbe în tablourile externe, în care, însă, tablourile se centrează pe eu, deoarece nu-l cuprind ca pe un lucru între alte lucruri și, de aceea, nu întreține între ele relații independente de eu"[17].

De un model gnoseologic „participativ", bazat pe încorporarea obiectului și nu pe contemplarea lui, ne amintesc nu doar etapele timpurii ale ontogenezei, ci și unele manifestări cultice „primitive" de tip orgiastic, în care individul se leapădă (ca-n delirul cultului dionisiac) de statutul său individual, restituindu-se, extatic, unei totalități devoratoare și devorate. Asupra cunoașterii participative de tipul vechilor mistere voi reveni în cuprinsul unuia dintre capitolele viitoare. Mai interesant e însă, deocamdată, faptul că, spre deosebire de raționalismul individualist european pentru care văzul e expresia perfectă a relației eu-lume, gîndirea orientală (în care valorile totalității predomină asupra valorilor individuale) privilegiază simțurilor „inferioare" și consideră actul alimentar ca arhetip al cunoașterii: „Lumea obiectivă (viṣaya) era considerată drept hrană (anna) a simțurilor, iar cunoașterea ca un act alimentar. Încă din Upaniṣade (...) lumea obiectivă era comparată cu o pășune, iar simțurile sînt caii care pasc în ea. În cele mai vechi specu-

laţii mitologice, actul alimentar avea un caracter sacru, fiind considerat ca un sacrificiu prin care erau hrăniţi zeii ce sălăşluiesc în corp (...). Această concepţie explică de ce lumea obiectivă mai este numită şi *bhogya,* «obiectul de care trebuie să te bucuri sau să-l mănînci», iar subiectul cunoscător este numit *bhoktr,* «cel care are parte de bucurie sau de mîncare»"[18]. Gîndirea indiană, care întemeiază întreaga existenţă cosmică pe virtuţile actului sacrificial, se reclamă de la o viziune ontologică total diferită de cea europeană, o viziune centrată asupra conceptului de totalitate, şi nu asupra celui de entitate izolată: individualul e doar punctul tranzitoriu prin a cărui eternă sacrificare totalitatea există. Actul alimentar e mecanismul acestei perpetue încorporări sacrificiale şi, în acelaşi timp, paradigma traseului cognitiv.

Gura şi ochiul — încorporarea sau contemplarea obiectului — desemnează aşadar nu numai două modalităţi cognitive, ci şi două moduri diferite de punere în relaţie a fiinţei cu lumea: în primul caz, individualul se defineşte doar relaţional, în funcţie de totalitatea la a cărei existenţă participă; în cazul al doilea, existenţa e centrată pe categoria individualului, subiect detaşat, exterior lumii-obiect. Această a doua perspectivă, individualistă şi antropocentrică, întemeiată pe opoziţia subiect-obiect, consfinţeşte şi originara ruptură prin care fiinţa umană se desprinde din totalitatea amorfă a organicului. Orgoliul raţiunii e poate de aceea dublat de nostalgia totalităţii pierdute, nostalgie ce determină, în bună măsură, căile de evoluţie ale poeziei europene pînă în pragul veacului nostru. Spun: „pînă în pragul veacului nostru" pentru că, de la sfîrşitul secolului trecut are loc o mutaţie radicală de epistemă, care pune în criză tocmai antropocentrismul individualist specific mentalităţii europene consolidată în Renaştere[19]. Declanşată de spectaculoasa evoluţie a ştiinţelor (de la geometriile neeuclidiene şi teoria relativităţii la marile descoperiri ale fizicii cuantice), această mutaţie impune un nou concept de ştiinţificitate, o nouă relaţie subiect-obiect (respectiv, observator-obiect observat) şi, consecutiv, o nouă imagine a lumii. Noul concept de ştiinţificitate pune sub semnul îndoielii obiectul în sens tradiţional şi concepe „realitatea ştiinţifică" nu ca generalizare a datelor furnizate de o realitate percepută empiric, ci ca verificarea sau „realizarea" unui proiect raţional, conceput la modul matematic[20]. Noua relaţie observator-obiect observat, impusă de fizica cuantică, nu mai e una de opoziţie netă, căci, în domeniul subatomic, „nu

mai putem vorbi de comportarea particulelor independent de procesul de observație (...). Astfel încît *împărțirea uzuală a lumii în subiect și obiect nu mai corespunde*" (s. mea)[21]. Acest observator, devenit „observator-participator" și aflat în relație de reciprocă implicare cu universul[22], e definit de Niels Bohr în termeni care amintesc poziția de implicare a subiectului în cunoașterea participativă din vechile mistere: „În teatrul lumii, noi nu sîntem numai spectatori, ci și actori."[23]. În sfîrșit, noua imagine a lumii nu mai e alcătuită din „obiecte" discrete, din entități individuale distincte, ci dintr-o interrelaționare de tipul „țesăturii", în care relația dinamică e preferențiată în raport cu entitatea, fenomenul nefiind altceva decît o țesătură de relații. În viziunea lui Heisenberg, „lumea apare ca o complicată țesătură de evenimente, în care conexiuni de diferite tipuri alternează, sau se încalecă sau se combină, determinînd astfel textura întregului"[24]. *Subiectul* văzut ca spectator-actor, ca „observator-participator", și *lumea* înțeleasă nu ca o sumă de obiecte, ci ca o țesătură de relații în care subiectul e încorporat — iată termenii ce ne conduc, subtextual, spre o viziune ontologică în care privilegiată e totalitatea și nu entitățile ce și-au pierdut stabilitatea și statutul independent. Or, o asemenea viziune ontologică antrenează, o dată cu reactualizarea ideii de cunoaștere participativă, și un nou concept de poeticitate, marcat de caracterul nonantropocentric și transindividual al noii episteme, un concept ce reactivează, nu doar metaforic ci și structural, privilegiile *gustului* față de *văz*, ale *gurii* față de *ochi*.

Aventurile acestui nou concept de poeticitate le voi urmări, pe terenul poeziei românești, prin mutațiile pe care le aduc operele lui Ion Barbu și Nichita Stănescu în raport cu universul eminescian, considerat ca etalon al poeticității. Dar, mai întîi, voi schița procesul de constituire a acestui „etalon" în interiorul unui univers în care subiectul nu și-a pierdut privilegiul ambiguu de a contempla, cu o privire detașată și totuși nostalgică, o lume-obiect. Revenind așadar în spațiul antropocentric și individualist instituit de ochi, să ne întoarcem la pasajul deja amintit din *Prelegeri de estetică*, zăbovind încă o clipă asupra opoziției între simțurile teoretice și cele practice. În ierarhia hegeliană a simțurilor, privilegiile văzului sînt de fapt concurate și covîrșite de acelea ale auzului, care nu mai înregistrează forma exterioară a obiectului, ci „vibrația corpului (...), prin sunetul căreia se exteriorizează oarecum subiectivitatea simplă, sufletul corpurilor". Această „mișcare ideală" „urechea

o prinde tot teoretic, întocmai cum prinde ochiul figura și culoarea, făcînd în chipul acesta ca interiorul lucrurilor să existe pentru interiorul propriu-zis"[25]. Prinzînd „sufletul lucrurilor" și stabilind astfel raportul între „două interioriță ți", adică acordînd obiectului privilegiul unei interioriță ți, — de care se bucură de obicei doar subiectul —, auzul e valorizat superlativ de filosofia romantică, așa cum muzica ocupă, în ierarhia romantică a artelor, locul pe care pictura îl deținea în mentalitatea artistică a clasicismului. Modificarea este extrem de importantă, pentru că ea conduce spre o „subiectivizare" a obiectului ce-și pierde obiectualitatea fermă într-o zonă ambiguă, de cedări reciproce, în care opoziția devine consubstanțialitate, o zonă în care vederea devine viziune și gîndirea intuiție.

Deși ne găsim, în principiu, tot pe terenul explorat (sau, mai degrabă, instituit) de simțurile teoretice, care nu atentează la integritatea obiectului și nu pun în discuție statutul independent al subiectului, transpare totuși, în această subiectivare a obiectului, nu siguranța de sine a individualului emancipat, ci nostalgia totalității pierdute, care marchează profund mentalitatea romantică, centrată pe mitul paradisului pierdut. Ne-am putea întreba dacă, citind în cod romantic scenariul psihologic structuralist-genetic propus de Piaget, ontogeneza n-ar apărea ca repetarea perpetuă a poveștii pierderii paradisului, reamintindu-i, fiecăruia dintre noi, desprinderea dintr-o stare de totalitate, străină timpului, spațiului și cauzalității, o stare al cărei „gust" difuz îl mai păstrăm în adîncurile memoriei afective, mai puțin atinsă de ruptura între subiect și obiect determinată de ochiul care obiectualizează lumea, despărțindu-ne de ea.

Orgoliul individualului marchează mentalitatea clasică și se traduce prin celebrarea privirii, a privirii care stăpînește și înțelege spectacolul lumii-obiect, reconstituit prin mimesis. Mentalitatea romantică pare, în schimb, marcată nu de orgoliul, ci de *vinovăția privirii* care instaurează ruptura subiect-obiect, desprinzîndu-ne de unitatea cosmică. Vederea, subtextual vinovată de orgolioasa noastră înstrăinare, poate fi reprimată sau pedepsită; nu doar prin privilegierea auzului (care ne include, după Hegel, într-o țesătură de „interiorități"), ci și prin actul simbolic al orbirii. Cecitatea sacră a rapsodului homeric nu mai e, în cazul lui Sarmis, compensată de privirea divină a muzei (capabilă să reproducă faptele în adevărul lor, „de parc-aievea ai fi fost și tu de față"), nu mai e, deci, un dar, ci o pedeapsă. Sarmis e cel care *a văzut răul,* cel care a identificat (într-un imn

blasfematoriu) natura divină a lumii cu vinovata, fratricida ruptură a armoniei dintîi. Nu-nseamnă oare, atunci, orbirea lui Orfeu tocmai mîntuirea lui prin anularea agentului vinovat de suferința rupturii și a înstrăinării? Căci, pierzînd *vederea*, Sarmis intră în posesia *viziunii:* ceea ce se dezvăluie ochilor lui orbi e, pură, lumina eternă a aștrilor, substanța unanimă, luminiscentă, a unei lumi încă nedespicată în forme tranzitorii, potențial fratricide. Viziunea recuperează așadar starea de totalitate pe care am pierdut-o prin vedere[26]. Gestul care o susține e închiderea ochilor („Iară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă"), refuzul privirii separatoare (prin orbire, somn și vis, reverie etc.) într-un orizont al interiorității deschis unei comunicări (de fapt, unei comuniuni) directe cu totalitatea cosmică.

În spațiul artistic românesc, poezia eminesciană reprezintă momentul în care viziunea se instaurează în locul vederii, încununînd căutările romantismului pașoptist și definitivînd reperele unui concept-etalon de „poeticitate". Asupra acestui proces în care universul construit de vederea poetică e înlocuit printr-un univers vizionar mă voi opri în cele ce urmează.

NOTE

[1] Varianta în discuție în Eminescu, *Opere*, vol. V, ed. Perpessicius, Buc., 1958, p. 463—475.

[2] În *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Buc., 1978.

[3] Platon, *Ion*, în *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, București, 1970, p. 62. Despre *mania* poetică, A. Dumitriu, *Orfeu sau puterile incantației*, în *Eseuri*, Buc., 1986, p. 592—593.

[4] Homer, *Odiseea*, trad. G. Murnu, Buc., 1959, p. 182.

[5] Eminescu, *Opere*, ed. Aurelia Rusu, vol. IV, *Teatru*, Buc., 1978, p. 348—349.

[6] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, 1974, p. 100.

[7] Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, Buc., 1943, p. 360.

[8] G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. D. D. Roșca, Buc., 1966, vol. II, p. 15, 16.

[9] Ap. W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad. Sorin Mărculescu, Buc., 1978, vol. II, p. 370.

[10] Ap. Anton Dumitriu, *Alétheia*, în *Eseuri*, Buc., 1986, p. 381.

[11] Id., *ibid.*, p. 382—383.

[12] Id., *ibid.*, p. 384.

[13] J.-P. Sartre, *L'Etre et le Néant*, Paris, 1969, p. 666—667.

[14] Jean Piaget, *Nașterea inteligenței la copil*, trad. Dan Răutu, Buc., 1973, p. 12.

[15] Id., *ibid.*, p. 14.

[16] Id., *Construirea realului la copil*, trad. Dan Răutu, Buc., 1976, p. 4.

[17] Id., *ibid.*, p. 7.

[18] Notele lui Sergiu Al-George la *Bhagavad-Gîta*, în *Gîndirea indiană în texte*, trad. S. Al-George, Buc., 1971, p. 112.

[19] Am urmărit pe larg acest proces în *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, în „Steaua", 1988, nr. 5.

[20] Despre „realitatea științifică", G. Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, 15e édition, Paris, 1983, p. 9—20.

[21] W. Heisenberg, *Imaginea naturii în fizica contemporană*, în *Pași peste granițe*, trad. Ilie Pârvu, Buc., 1977, p. 12—20.

[22] Noțiune propusă de John Archibald Wheeler — v. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță. Metamorfoza științei*, trad. C. Boico, Z. Manolescu, Buc., 1984, p. 369.

[23] Ap. W. Heisenberg, *Pași peste granițe*, p. 113.

[24] W. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, New York, 1958, p. 107.

[25] Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. II, p. 16.

[26] Pentru Noël Mouloud (*Pictura și spațiul*, trad. Dumitru Matei, Buc., 1978, pp. 142, 151), „scopul viziunii" e acela de a realiza, „dincolo de orice legătură a posibilului cu realizabilul, o consistență a imaginarului", viziunea fiind „o ordonare de posibilități mai degrabă decît o ordonare de realități". Sfera „posibilului" desprins de confruntarea cu „realizabilul" e, în fapt, sfera virtualităților coexistente, străine deocamdată oricărei actualizări, adică tocmai sfera „totalității".

Voi urmări, pe baza cîtorva exemple din literatura pașoptistă, felul cum se construiește spațiul estetic în poezia preeminesciană. Precizez că nu mă interesează acum elementele constitutive ale unui anumit tip de spațiu (muntele, abisul, ruinele, cimitirul, pădurea sălbatică, infinitatea mării etc.), elemente deja înregistrate și comentate de critică[1], ci schemele dinamice pe baza cărora se organizează, în poezia epocii, peisajul. Urmărindu-le vom avea surpriza de a constata că „peisajul" pașoptist organizează elementele spațiale amintite — elemente caracteristice codului romantic și preromantic — pe baza unor scheme structurante de tip clasic, subsumabile unei poetici pe care am numit-o a „vederii".

Extrag un prim exemplu din poeziile lui Bolintineanu. E vorba de o evocare a spațiului italic *(Neapol),* resimțit însă nu în specificitatea peisajului peninsular, ci ca un capăt al lumii noastre, dincolo de care se deschide „vedere-amăgitoare, feerică, străină", adică spectacolul „străin" al jocului luminii astrale în infinitele oglinzi acvatice:

Un nor sta între soare și marea de azur,
Vărsa pe mare aur și valuri de purpur;
Priveam din nalta stîncă, cu-amanta mea divină
. . . . . .
La moalea strălucire a palidei regine
Ce se rădica-n aer, la focul de rubine
Ce soarele în mare *departe* apuind
Revarsă și poleie apusul scînteind.
Tot luptă, tot străluce în dulcele delire,
Colo valul tresare sub moile zefire,
Răcoarea și profume ce-mbată, ce uimesc
Sub raze argintie ca spuma-i poleiesc.
Colo coroana lunei răsfrîntă peste mare
Formeaz-o brazdă de-aur ce scînteie, tresare . . .[2]

Am subliniat în text termenii ce indică liniile de articulare a tabloului în raport cu privirea care îl structurează și care îi rămîne exterioară („străină"). Spectator neimplicat, ochiul contemplă, „din nalta stîncă", feeria crepusculară, pe apele care prind și reflexul agoniei solare, și reflexul argintiu al răsăritului de lună. Distanța, separarea între ochi și tabloul care se organizează în plan, prin înregistrarea succesivă a elementelor constitutive (de la apusul purpuriu la argintiul selenar din răsărit), e marcată practic în text prin indici ai relației („vedere . . . străină"), ai distanței („departe") și ai direcției („colo . . . colo"). Tabloul lui Bolintineanu topografiază spațiul, ordonat logic de succesiunea momentelor privirii care-l ia în stăpînire[3]. Nevoia de a pune o ordine — fizică — inteligibilă în universul său estetic îl îndeamnă uneori pe poet la precizări excesive care, turnate eventual în tiparul dactilic al cavalcadelor sale, se încarcă de umorul involuntar al detaliului din arta naivă, ca-n această scurtă secvență din foarte lunga *O noapte pe cal:*

Dulce e aerul! *Colo, mai dincolo*
Ciinele satului latră cu dor.

O singură dată viziunea spațială a lui Bolintineanu — lumea ca succesiune de priveliști — primește o funcționalitate estetică superioară. E vorba de *Conrad,* poemă a exilului perpetuu inspirată de un model literar (byronianul *Pelerinaj al lui Childe Harold)* și de un model istoric (experiența exilului trăită de revoluționarii înfrînți la 1848 și, în special, de Nicolae Bălcescu). Biografia lui Conrad, însinguratul marcat de tristețea mîndră a eroilor byronieni, e biografia unei generații zbuciumate, oscilînd dramatic între încredere („Credea în viitorul promis umanității / Precum și în triumful justiției, veritații") și scepticism („Deși avea momente cînd sufletu-i coprins / De cugetile sceptici părea zdrobit și stins"). Revoluționar proscris, rătăcitor în voia sorții cu nostalgia patriei pierdute, Conrad își poartă privirea spre punctul incert și depărtat unde cerul pare a întîlni, în sfîrșit, pămîntul, fascinat de mereu promisa și mereu amînata linie de fericită armonizare a contrariilor. Fascinația *depărtării* marchează destinul celui care e, pretutindeni, un *străin* („Dar unde mergi, străine? — Oriunde mă voi duce / Nu mă dorește nimeni . . ."). Prin acest „străin" în lume, exilul — perpetua călătorie căreia i se refuză popasul altundeva decît în moarte — devine emblema condiției umane. Căci, mai mult decît istoria unui erou damnat, *Conrad* aduce viziunea destinului uman ca o eternă călă-

torie, — și, de aceea, imaginea spațiului (a spațiului ruinat, a infinitelor întinderi acvatice, a țărmului mereu interzis etc.) devine principalul element de construcție poetică. Sub raport tehnic, modalitatea de construire a spațiului nu diferă, în *Conrad*, de ceea ce am întîlnit în *Neapol* sau *O noapte pe cal*, rămînînd o topografiere orientativă a întinderii accesibilă vederii:

Colo se naltă Samos cu creștetul în ceață,
Mai dincolo e Patmos, ce plînge-a sa verdeață.
Din vasul ce repoză *se vede depărtat*
Murind frumoasa mare sub cerul azurat.

Suita de „priveliști" fragmentare este motivată însă, de astă dată, prin chiar pretextul epic al poemei, eterna călătorie. Fragmentele sînt imagini fugare, prin care lumea se oferă și, în același timp, se refuză celui condamnat să călătorească veșnic. Pentru acest condamnat la veșnică rătăcire, pămîntul apare — sau dispare — „în ceață", ca un tărîm îndepărtat și nesigur:

Pe-o stîncă părăsită de flori și de verdeață
Apare Ierusalimul la călători, prin ceață.
Dar vasul naintează prin noapte și tăcere
Și țărmul printre ceață se face nevăzut.

Cînd nu-l învăluie ceturile, pămîntul apare dizolvat într-un joc de umbre și lumini care-l fluidizează, dematerializînd peisajul:

Munți, plaiuri, văi rîzînde și fragede grădini,
Ce-noată în oceane de umbre și lumini . . .

Ca o sprînceană neagră pămîntu-n depărtare
În umbră și în raze se mai vedea mijind . . .

Reperele fizice de topografiere a lumii („colo . . . în depărtare") își pierd sensul unor puncte de orientare devenind fie *simbolul* unui spațiu al interdicției (țărmul), fie un fals indiciu, vag și instabil, într-un joc de imagini cu fluidități onirice:

Nenumărate trîmbe de valuri spumegate
Lovesc în aste rîpe ce stau nestrămutate.
Sub raze și sub umbre aceste turme vin,
Pe mare scuturîndu-și hlamida lor de crin
. . . . . .
Tabloul schimbă fața și munte, mare, cer,
S-acoperă de umbre, delicios mister!

Această derealizare a reperelor spațiale, care dă o înfățișare vizionară tablourilor construite, totuși, pe baza unei tehnici a vederii, se face simțită mai ales în convertirea peisajului real într-un peisaj al amintirii. Privirea lui Conrad deslușește, *prin* imaginile prezente, înfățișarea lumilor demult pierdute în adîncul timpurilor:

În toate-aceste locuri, oriunde el privește,
Apare-o lume moartă, ce-n suvenir trăiește
. . . . . .
Colo fusese Sestos, locaș de desfătare . . .
Acolo fuse Troada, pe unde-au strălucit
Heroii ce poetul Omer a nemurit . . .

Mai colo, p-al Asiii frumos și splendid sol
Fusese altădată mormîntul lui Mausol . . .

Dar țărmul Ionii ne-arată-n depărtare
Tărîmul unde *fuse* Efesul . . .

Sub privirea vizionară a lui Conrad, absorbită de mirajul depărtării, privire ce străpunge abisul temporal, imaginea lumii, ordonată pe criteriile tradiționale specifice poeticii vederii, dezvăluie structuri de palimpsest, transfigurîndu-se, ea însăși, vizionar.

Același principiu structurant de tip „topografic" funcționează, în bună măsură, în poezia lui Grigore Alexandrescu. Îl regăsim, plenar, în *Viața cîmpenească,* epistolă pe ton de badinerie dedicată (drept mulțumire pentru găzduirea la țară) vornicului Gr. Cantacuzino. Programatic demitizant, tratînd parodic transfigurările romantice, Alexandrescu se declară adeptul unei arte mimetice:

Și cît va sta în putință
Voi pune a mea silință
Adevăru-a imita . . .[4]

În lumina „adevărului", conacul se vădește a fi o casă confortabilă și nicidecum un palat:

Să zic că a ei zidire
E lucru cu osebire,
Că e d-o arhitectură
Cap d'operă în natură,
Deloc nu mi-ar părea greu;
Însă această minciună
Deși îndestul de bună,
Apasă cugetul meu.

Ochiul adevărului ia în stăpînire întreg „coprinsul", care

Este un cîmp lat, ce are
De vechi și firești hotare
Un mal către răsărit,
Iar către apus o apă . . .

Urmînd „descrierea începută", ochiul înregistrează

Aproape de casă-ndată
Spre miazănoapte . . .
O biserică smerită.

Metodic, în respectul adevărului, al punctelor cardinale și al distanțelor, tabloul se întregește prin acumularea elementelor constitutive:

Tot către această parte
Un sat puțin însemnat,
În douo rînduri se-mparte
Pe linie așezat.

În vale se văd desișuri,
Saduri, livezi, alunișuri,
Pe urmă ochiul zărește
Un deal ce se prelungește
Verde și împestrițat
. . . . . .
Munții mai în depărtare
Se văd ca turbure nor . . .

În ciuda dimensiunii simbolice asociată elementelor componente („ruinele" ca emblemă a temporalității umane și „crîngul" — expresie a eternității naturii) nu altfel se constituie dublul tablou din *Adio. La Tîrgoviște:*

Aici stejari cu fală se-nalță, se-ndreptează
Urcînd ale lor ramuri spre-azurele cîmpii,
Aici plopii cu frunze o vale-ncoronează;
Acolo se văd dealuri și-aici sălbatici vii.

Privirea poetului, exersată în a măsura, inginerește, peisajul devenit „coprins", se poate însă desprinde, „în liniștea nopții", de „vesela vale", hipnotizată acum, în plină reverie, de strălucirile astrale; această hipnoză celestă prilejuiește glose platoniciene:

Căci sufletul nostru, ca raza de soare,
Ce-și are-nceputul mai sus de pămînt,
Deși luminează a sa închisoare
Își află în ceruri izvorul cel sfînt

(Reverie)

Atrasă de nostalgia patriei celeste, privirea va citi acum lumea într-un cod simbolic, al „misterului" („Tot are un farmec, tot este mister"). Elementele constitutive ale tabloului devin hieroglife pentru o altă, bănuită, realitate; distanțele, raporturile reciproce ale obiectelor dispuse în tablou nu mai interesează într-o lume cu componente disparate:

Un clopot ce seara s-aude la turmă . . .
Un greier ce cîntă, o iarbă, răsura,
Stufoasa pădure, pierdute cărări,
Adînca murmură ce-nvie natura . . .

Spre deosebire de peisajul mimetic din *Viața cîmpenească*, structurat într-un regim al „vederii", peisajul hieroglific din *Reverie*, cu dominanta lui auditivă (clopot, greier, murmur) pare a se constitui în absența privirii absorbită de promisiunea luminii celeste. Momentul secund al poeziei proiectează însă întreagă această trăire hieroglifică a naturii într-un trecut îndepărtat, al tinereții pierdute, deschisă spre mesaje paradisiace. Starea de grație a reveriei a devenit „suvenire" și peisajul („Vesela vale / A cării verdeață ades am călcat") e spațiul de rezonanță a trecutului, a „zilelor acelea" care însuflețeau o natură acum mută, e un rezonator temporal așadar:

Sînteți voi acel sunet, a stîncelor viață,
Eco, care trăiește în loc nelocuit?
Sau sînteți aurora, care știa să scoată
Din statua lui Memnon suspin nemărginit?

În peisajul hieroglific eul nu se mai plasează în afara tabloului, nu mai e străin lumii pe care o vede, ci e închis într-însa, resorbit pînă la a o simți ca o proiecție a ființei sale trecute. De aici dominanta auditivă, care transformă lumea (dacă e să-l credem pe Hegel) într-o țesătură de „interiorități"; de aici și componenta temporală prin care spațiul e asumat subiectiv. În genere, tablourile lui Grigore Alexandrescu conțin o subliniată componentă temporală, încît am putea spune că temporalitatea e o dimensiune a lor constitutivă. Într-un prim sens, cel mai simplu, cel mai general și, ca atare, cel mai puțin specific lui Grigore Alexandrescu, temporalitatea modelează spațiul poemului sub forma înregistrării *succesive* a componentelor tabloului; timpul privirii cataloghează obiectele ce le-ntîlnește, ca-n *Meditație:*

Ce netedă cîmpie! Cum ochiul se uimește!
. . . . . .
Puțin mai înainte un monument s-arată;
Să-l privim . . .

Din pură strategie descriptivă, temporalitatea poate primi însă semnificația unei dimensiuni simbolice pe care spațiul o conține și o relevă. Aceeași *Meditație* plasează întregul discurs într-o zodie tomnatică, a declinului naturii („Vara și-apucă zborul spre țărmuri depărtate / Al toamnei dulce soare se pleacă la apus...“), care acutizează sentimentul trecerii, resimțit ca o spațializare („depărtare“) a timpului:

O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare!
Cum schimbătoarea lume fugînd o rennoiesc!
Cîtă nemărginită pun ele depărtare
Între cei din morminte și acei ce doresc!

Ca un analogon al acestui pustiu al morții, al acestei depărtări temporale contemplată de spirit, ochiului i se oferă spectacolul cîmpiei:

Ce netedă cîmpie! Cum ochiul se uimește!
Ce deșărt se arată ori încotro privești!
Întinsa depărtare se pare că unește
Cu ale lumii margini, hotarele cerești.

„Cîmpia“ e emblema spațiului terestru în contiguitate cu celestul. Martoră a vitejiei trecute, ea condensează și dimensiunea istoriei, devine așadar un nucleu spațio-temporal, semnificînd *depărtarea, vremea* și *vidul* ce separă viața de moarte; timpul este acum conținut hieroglific în imaginea spațială.

În sfîrșit, o a treia modalitate de încifrare a temporalității în peisaj constă în contemplarea lumii ca spectacol al mișcărilor cosmice, spectacol vestit uneori de chiar titlul poeziei. *Răsăritul lunii. La Tismana* e, desigur, o meditație istorică, dar ea e, mai întîi, o poezie ce înscenează un mister cosmic — nașterea astrului:

Și întîi, ca o steluță, ca făclie depărtată,
Ce drumețul o aprinde în pustiuri rătăcind,
În a brazilor desime, în pădurea-ntunecată,
Pîntre frunzele clătite, am zărit-o licurind.

Apoi tainicele-i raze, dînd pieziș pe o zidire
. . . . . .
Mîngîie a ei ruină...

Apoi, glob rubinos, nopței dînd mișcare și viață,
Să-nălță și, dimprejuru-i dese umbre depărtînd,
P-ale stejarilor vîrfuri, piramide de verdeață,
Se opri; apoi privirea-i peste lume aruncînd

Lumină adînci prăpăstii, mănăstirea învechită,
Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită,
Ce de lună colorată și privită de departe
Părea unul din acele osianice palate

Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc,
Și pustiul fără margini, și cărarea rătăcită
Stînca, peștera adîncă . . .

În acest triumf al luminii selenare, privirii din început a contemplatorului („am zărit-o licurind") i se substituie privirea cosmică a astrului („privirea-i peste lume aruncînd"), perspectivă înaltă, străină istoriei, capabilă așadar să reînsceneze trecutul ca un spectacol etern prezent („Cu trufie craiul ungur către țară-*naintează* / *Sînt* plini munții de oștire, *sună* zalele de fier") și să transfigureze imaginea prezentă a lumii („învechita mănăstire / *Părea* unul din acele osianice palate . . ."). Dar, dincolo de această transfigurare (în care medierea culturală funcționează mai puternic decît imaginația poetului), schema structurantă a tabloului rămîne, ca-n peisajele mimetice, catalogarea componentelor tabloului (pădurea, prăpastia, mănăstirea, cărarea, stînca, peștera) în ordinea liniară în care privirea luminoasă a lunii le dezvăluie privirii noastre. Eficientă sub raport temporal (ca transcendere a istoriei), perspectiva cosmică se vădește, sub raport spațial, identică perspectivei externe a ochiului din peisajele mimetice. Ca și acolo, tabloul nu e organizat printr-un unghi vizionar, ci topografiat de privirea subiectului (uman sau cosmic) care se păstrează în afara lumii-obiect. Încît, structural, peisajele lui Grigore Alexandrescu rămîn de două tipuri: mimetice și „hieroglifice". De la ochiul care ia în stăpînire, ordonat și metodic, „coprinsul" din *Viața cîmpenească* la privirea absentă, absorbită de lumina astrală, din *Reverie*, spațiul estetic al poeziei se dematerializează, părînd a trece de la un regim al vederii la unul al viziunii. Acesta din urmă e însă vag și difuz, redus la cîteva repere spațiale („vesela vale" sau „neteda cîmpie" înaintînd „deșartă" spre orizont); eventualele detalii, captate de auz, nu de privire („un clopot . . . un greier . . . adînca murmură") sînt sugestii eliptice, disparate, semne ce dau sensul simbolic al acestor peisaje, pe care le putem numi mai degrabă hieroglifice decît vizionare; pentru că, în măsura în care se poate vorbi la Grigore Alexandrescu de un spațiu al viziunii, acesta e un spațiu gol, nedeterminat de imaginație, un spațiu al semnelor, pe care gîndirea

e liberă să-l populeze cu sensuri edificatoare, în ordine morală sau patriotică:

Noaptea, totul astei scene colosale da mărire,
Două nobile instincte cu putere deștepta:
Unu,-a cerului credință, altu,-a patriei cinstire...

Pierzînd, o dată cu privilegiile privirii (devenită absentă sau străină) criteriul structurant clasic-liniar, enumerativ din peisajele mimetice, spațiul estetic (de tip romantic) al poeziei lui Grigore Alexandrescu își pierde consistența, definindu-se în registru pur negativ, devenind adică o grandioasă scenă vidă („deșartă") pe care evoluează, confruntîndu-se, ideile din meditații.

Un univers dominat voluptuos de privire aduce opera lui Vasile Alecsandri. Vizualitatea ei e programatică, pentru că, în concepția poetului, ochiul-oglindă e punctul de fericită armonizare („voioasă înfrățire") a subiectului cu obiectul, a „vieții" cu „lumina" cosmică, a pămîntului cu cerul:

Cînd ochiul se deschide în faptul dimineții
Cu razele luminei unește pe-ale vieții,
Și cerul și pămîntul în el se întîlnesc
Și-n dulce oglindire voios se înfrățesc[5].

Dacă, structural, întreaga creație a lui Alecsandri aspiră spre celebrarea „voioasei înfrățiri" a ființei umane cu universul în spațiul privirii, realizarea plenară a acestei poetici a vederii o constituie, desigur, pastelurile, care sînt tablouri ale armoniei dezvăluită prin contemplare. „Rai frumos al țării", fermecătoare „ca grădinile Armidei", lunca revelă miracolul eternei regenerări:

O! minune, farmec dulce! O! putere creatoare!
În oricare zi pe lume iese cîte-o nouă floare,
Și-un nou glas de armonie completează imnul sfînt
Ce se-nalță către ceruri de pe veselul pămînt.

Pătrunzătoarea șoaptă ce-o străbate unește într-un imn de iubire vocile divergente ale naturii — lumina și umbra, giganticul și miniaturalul:

Ascultați!... stejarul mare grăiește cu iarba mică,
Vulturul cu ciocîrlia, soarele cu albul nor....

Dar ceea ce, în *Lunca din Mircești,* pare o celebrare a erosului cosmogonic ca forță regeneratoare a primăverii se vădește a fi de fapt principiul de construcție a pastelurilor în genere, căci dialogul dintre „stejarul mare" și „iarba mică" e numai una din înfățișările pe care le ia un tipar structurant pe baza căruia Alecsandri organizează, prin con-

vergența contrariilor, imaginea naturii. Recunoaștem funcționarea acestui tipar în foarte numeroase pasteluri. În *Sania,* privirea stăpînește, deopotrivă, „insule de codri" și o creangă singuratică de stejar pe care „saltă-o veveriță mică". În *Noaptea,* glasul „lung" al buciumului trezește amintirea unor timpi eroici, dar registrul eroic primește în final o replică în ton parodic:

Acum însă viața-i lină; țara doarme-n nepăsare!
Cînd și cînd un cîine latră la o umbră ce-i apare,
Și-ntr-o baltă mii de broaște în lung cor orăcăiesc,
Holbînd ochii cu țintire la luceafărul ceresc!

În *Malul Siretului,* privirea poetului urmărește meandrele rîului ce „se-ncovoaie sub copaci ca un balaur", pierzîndu-se în zare ca o imagine a veșnicei treceri; printr-o inversare ironică de perspectivă această dispoziție meditativă a ființei umane e transferată în final asupra naturii, care-l contemplă la rîndu-i, prelung meditativ, prin ochii unei șopîrle — replică miniaturală a rîului-balaur[6]:

Și gîndirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel rîu, care-n veci curge, fără-a se opri din cale.
Lunca-n giuru-mi clocotește; o șopîrlă de smarald
Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald.

De obicei, elementul de contrast (grațios-miniatural, ironic, parodic etc.) e plasat în finalul textului, pe care-l echilibrează încheindu-l cu o „poantă". În *Concertul în luncă,* extazului naturii-artiste, fermecată de cîntecul privighetorii, i se sustrage „macul singur, roș la față", care „doarme dus pe ceea lume", ca un burghez opac la mirajul artei. În *Vînătorul* și, mai ales, în *Balta,* prezența terifiantă a vînătorului ca o amenințare mortală („Răspîndind fiori de moarte, luntrea cea de arme plină / Cînd la umbră se dosește, cînd s-arată la lumină") e redusă, ironic, în final la un element inofensiv, integrat armoniei fericite a luncii:

Iar pe mal, în liniștire, un bîtlan, pășind încet,
Zice: — Nu-i pieirea lumei . . . vînătorul e poet *(Balta)*

sau, în *Vînătorul:*

Vînătorul soarbe-n cale-i răcoreala dimineții,
Admirînd jocul luminei pe splendoarele verdeții
. . . . . .
Pe colnic, în zarea luncii, un plop mare se ridică,
Cu-a lui frunză argintie făcînd umbră pe vălcică.
Vînătorul la tulpină-i cade-n visuri iubitoare . . .
Două veveriți pe-o creangă rîd de arma-i lucitoare.

Giganticul și grațiosul, terifiantul (eroicul, sublimul) și ironicul se armonizează în spațiul instituit de privirea contemplativă. Convergența contrariilor într-un spațiu comun de oglindire dă unitatea internă a tabloului, pe care finalul-poantă îl închide ca o „ramă". În fapt, dacă luăm în considerare sugestiile oferite de primul text al ciclului *(Serile la Mircești)*, întreagă seria pastelurilor pare a-și avea originea într-o sugestie estetică: tablourile („cadrele-aurite"), contemplate la lumina focului din sobă și a „lampelor" aprinse, sînt primul suport al reveriei pe care o vor hrăni în continuare imaginile decupate din natură și structurate pe principiul simetriei estetice. Plasate într-un spațiu exotic, de reverie pură, eliberate de orice preocupare națională și de orice obsesie minor-meditativă, cele două pasteluri chineze (capodoperele ciclului) realizează integral vocația estetizantă a lui Alecsandri. Mandarinul, eroul unuia dintre ele, este — el însuși, cu aerul lui de păpușă orientală — o piesă decorativă dintr-un tablou decorativ:

> Mandarinu-n haine scumpe de matasă vișinie,
> Cu frumoase flori de aur și cu nasturi de opal,
> Peste coada-i de păr negru poartă-o vînătă tichie
> Care-n vîrf e-mpodobită cu-n bumb galbin de cristal.

Spațiul în care se integrează „fericit" („Fericit, el locuiește un măreț palat de vară..."), un spațiu construit de „ochiul vesel", convertește, în stilul artei chineze, terifiantul și monstruosul în decorativ: *mărețul* palat de vară e „plin de *monștri* albi *de fildeș* și *de jaduri prețioși*"; lanternele „răspînd noaptea raze *blînde* pe *balauri fioroși*"; mandarinul „stă în trîndăvie pe-un *dragon de porcelană*" și, insensibil la ispitele iubirii, se lasă stăpînit de bucuria pură a contemplației gratuite:

> Înlăuntru rîde visul fericirilor divine,
> Mandarina cu ochi galiși și cu sînul virginal.
> . . . . . .
> Ea se duce-n galerie s-o dismierde mandarinul,
> Grațioasă, pînditoare, sub cortelu-i de atlaz,
> Îl invită cu ochirea, cu surîsul, cu suspinul,
> Ca să guste voluptatea amorosului extaz.
>
> Dar el stă în trîndăvie pe-un dragon de porcelană,
> La minunele frumoase ce-i zîmbesc — nesimțitor,
> Soarbe ceaiul aromatic din o tasă diafană
> Și cu drag se uită-n aer la un zmeu zbîrnîitor.

Cu „monștri albi de fildeș", „dragoni de porcelană", „zmei zbîrnîitori" și „balauri fioroși" blînd mîngîiați de razele lampioanelor, spațiul exotic e resimțit ca un spațiu de eufemizare estetică a terifiantului — ceea ce însemnează că el devine cea mai pură realizare a poeticii schițate de Alecsandri, în care ochiul e chemat să armonizeze ființa cu existența universală. Voluptuos-plasticizantă, reveria lui Alecsandri, dominată de beția vederii, n-are nimic vizionar, deși atracția orizontului, nostalgia călătoriei și cutremurul în fața „tainei" migrațiunii ne-ar putea face să bănuim o nevoie de eliberare din limitele pe care vederea le impune. Vocația călătoriei *pare* doar născută din dorința de-a depăși „hotarele" privirii („Duce-m-aș fără-ncetare / Ca vulturul să pătrund / *Peste-a ochilor hotare* / Orizonul fără fund" — *Dorul de mare),* căci, dincolo de orizont, Alecsandri imaginează tot o lume de priveliști:

Să văd stingerea de soare
În adîncul ocean
Și-a lui coamă arzătoare
Răsărind ca un volcan.

Să văd stelele voioase
Înflorind cerul senin
Și cu raze argintoase
Dismierdînd al mării sîn.

Să văd luna răsărită
În a nopții aer cald,
Ca o floare aurită
Într-o cupă de smarald . . .

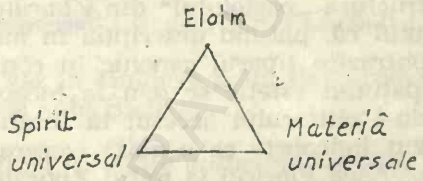
Taină esențială, migrațiunea se vădește a fi, în ultimă instanță, nu accederea vizionară la un alt nivel al realității, ci multiplicarea spațiilor pe care vederea insațiabilă le poate lua în stăpînire: *Cucoarele*

vin din fundul lumii, de prin clime înfocate,
De la India Brahmină, unde fearele-ncruntate,
Pardoși, tigri, șerpi gigantici stau în jungli tupilați,
Pîndind noaptea elefanții cu lungi trombe înarmați.

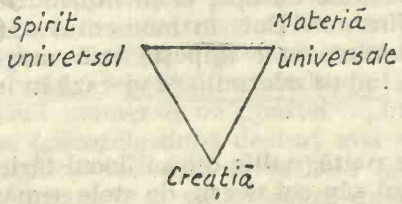
Fericite călătoare! zburînd iute pe sub ceruri,
Au văzut în răpigiune ale Africei misteruri,
Lacul Cead și munții Lunii, cu Pustiu-ngrozitor,
Nilul Alb cărui se-nchină un cumplit negru popor . . .

Acest nesaț al privirii va genera și capodoperele poeziei parnasiene a lui Macedonski, care pornesc de la o atitudine estetică asemănătoare, înlocuind doar „voioșia" sau „fericirea" contemplației cu ekstasis-ul estetic, — transcendere eliberatoare a eului, absorbit mîntuitor de obiectul contemplat.

O construcție spațială de un tip cu totul diferit întîlnim la Heliade Rădulescu. Spre deosebire de simetria estetică a pastelurilor lui Alecsandri și, mai ales, spre deosebire de peisajele mimetice ale lui Bolintineanu și Alexandrescu, Heliade nu mai apelează la un criteriu structurant exterior universului estetic, pe care nu-l mai organizează o privire aflată în afara lui. Complexă, lumea heliadescă e concepută pe două dimensiuni complementare, una înalt-spirituală și cealaltă dens-telurică, asociate după principiul triadic al „deltelor" ce explică nașterea și structura universului. În sistemul filosofic „treist" al lui Heliade, principiul de alcătuire a universului îl constituie „delta sîntă" (Δ) sau triunghiul sacru[7], format dintr-o dualitate — nici „hibridă", nici „monstruoasă", ci „armonică" — și din rezultanta sau echilibrarea ei. Cu excepția primei delte, divine,



toate celelalte delte își au termenii într-o perpetuă schimbare descendentă de funcții, termenul pasiv al deltei superioare devenind activ în delta inferioară[8]. În fond, structura întregii opere a lui Heliade respectă structura deltei „istorice", al cărei arhetip rămîne



De aceea, în opera sa, materia densă nu e caricatura, ci termenul dual-armonic al spiritului, în nuntire cu care va genera creația. O dovedesc singurele două cînturi terminate din epopeea națională în spirit romantic *Mihaida* — expresia cea mai caracteristică a „deltei" heliadiste în literatură —, gîndită ca o poemă a întrupării Logosului în istorie. În cîntul I, axat pe o viziune tassoniană a topografiei universului, un lung discurs al divinității (Dumnezeu Fiul sau Logosul) se desfășoară, ca preambul și arhetip al acțiunii istorice, sus, „mai presus de ceruri", la „tronul preatăriei", „Sub ale cui picioare aceste fără margini / Domnii și lumi de stele sînt pulbere de aur", cuprinzînd „nemărginirea toată". Cîntul II, în care divinul cuvînt-lumină se va întrupa în istorie (însuflețind fața lui pasivă, care e materia), debutează cu imaginea materiei dense, elementare, imaginea cailor și a gunoiului din care izbucnește viața:

> În curtea spațioasă se tot auzea giruri
> De cai, și clunțul zornet zăbalelor spumate
> Și-acea scuturătură ce duduie ca tunet,
> Și baterea copitei, spărgînd în neastîmpăr
> Gunoiul bătăturei cu iarba încolțită,
> Și ninchezatul ager[9].

Nu alta e structura „pastelului" din *Zburătorul*. Notabil e, mai întîi, faptul că, plasînd descripția în miezul baladei sale, Heliade contrazice tiparul canonic în conformitate cu care reperele spațiului estetic se dau la începutul compoziției, permițîndu-i cititorului accesul în interiorul universului creat. Văzut îndeobște ca o abilă trecere compozițională de la confesiunea Floricăi la mitul Zburătorului, „pastelul" e de fapt o imagine-sinteză a Universului, în care cerul și pămîntul, spiritul și materia se conjugă: în seară, se întorc în sat turmele, nu eminescienele blînde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică, chemate de cumpene „țipînde", înaintînd „mugind" și făcînd ca aerul să vibreze „de tauri grea murmură". Acordurile sînt de o materialitate densă, care nu se sublimează (eminescian) în cîntec de ape, ci în murmurul sevei vitale, în a „laptelui fîntînă". Dar, în momentul secund al pastelului, universul elementar ațipește sub magia „încîntecului" și, în tăcere, lumea adormită se visează în idee, își visează „înaltul" corelat:

> E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
> Vesmîntul său cel negru, de stele semănat,

Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează cîte-aievea deșteaptă n-a visat.

Tăcere este totul și nemișcare plină:
Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat...

Axa unificatoare a acestor două dimensiuni ale universului este eul poetic, spațiu de confruntare a unor voci divergente, puternic dramatizate în *Serafimul și Heruvimul*. De aceea, prezența persoanei întîi („*Eu* n-am venit, o, umbre, să turbur pacea voastră", „*Eu* sînt însumi o umbră"; „*Eu* cînt în miezul nopții a voastre biruințe, / *Eu* pe mormîntul vostru laure împletesc") domină o poezie pe temă tradițională, cum e *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*. Tematic și prin intenție didactică, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* se încadrează viziunii preromantice, nuanțată în sens național. Tîrgoviștea ruinată e, pentru Heliade, un centru simbolic al existenței naționale, un spațiu originar, care deține o perspectivă privilegiată:

Aici îmi stau în față eroii Rumâniei
Din Cîmpulung, din Argeș, din Iași, din București,
De la Traian și Negru, martiri ai vitejiei,
Pînă la împilarea trufiei strămoșești.

Ici glasul: Radu Negru! peste Carpați răsună
. . . . . .
D-aici văz în Moldova toată slava română
A renvia subt Ștefan...
. . . . . .
Aici Mihai cel Mare deșteaptă bărbăția,
Steagurile destinse slobode fîlfîiesc;
Sub dînsele el cheamă pe toată Rumânia...

Origine, întemeiere, afirmare de sine prin martirajul libertății, Tîrgoviștea e o hieroglifă a temporalității istorice. Dar acest spațiu nu mai e contemplat din afară, nu mai e construit prin succesiunea momentelor privirii exterioare lui — ca la Grigore Alexandrescu—, ci e privit din interior, căci eul poetic se plasează pe sine în chiar centrul sacru al lumii pe care o construiește. Numai făcînd abstracție de structura de adîncime a poeziei am putea considera *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* o meditație preromantică încadrată de două momente de „pastel". „Pastelul înserării" cu care începe („Soarele după dealuri mai strălucește încă") și „pastelul zorilor" cu care se încheie („Deschis e ochiul zilei acum pe orizon") se structurează de fapt în imaginea

globală a unui ciclu cosmic, într-un mister al morții și renașterii soarelui, care poate fi citit, în cheie simbolică, și ca o promisiune a palingeneziei istorice a neamului. Nu mai avem de a face cu un spațiu vid în care gîndirea evoluează înscenînd idei, ca la Grigore Alexandrescu. Sensul e, acum, integral încifrat în imaginea lumii, o lume-spectacol cosmic *și* hieroglifă a istoriei, o lume care-și identifică axa cu privirea vizionară a eului. Rememorarea istorică se poate dispensa de concluzii, transformîndu-se într-o *viziune* a timpului eroic, o viziune posibilă în universul transfigurat magic de „încîntec" sau de „un duh încîntător":

Un rece vînt se simte c-a morții răsuflare,
Pe piatra cea-nverzită șuieră trecător;
Ca viața se revarsă o mută-nfiorare,
Pustiul se însuflă de-un duh încîntător.

Spațiul în care se petrece transferul de la realitate la viziune e un spațiu interior. Heliade resimte noaptea ca o trăire dilematică a eului ce se caută pe sine („șovăinda, clătita mea ființă"). Planul cosmic și planul istoric converg înspre un plan interior ce transfigurează descripția și rememorarea în trăiri ale unei conștiințe romantic torturate, care își caută locul în ordinea cosmică și în cea istorică. Din această perspectivă, conceperea neutră a lumii sub zodia peisajului mimetic devine imposibilă, căci vederii i s-a substituit, decis, viziunea.

Ca atare, Heliade se încearcă în domeniul peisajului vizionar prin excelență care este tabloul increatului — supremă provocare a limbajului poetic, obligat să instituie un univers anterior instituirii limbajului însuși. Un precursor neștiut avea Heliade, în această direcție, în Budai-Deleanu, care plasase acțiunea *Țiganiadei* pe fondul unui miraculos de natură filosofică, adică pe fondul perpetuei confruntări între principiile empedocleene ale Urii (Urgia) și Iubirii (Libovul Sînt, celebrat imnic de Parpangel). Cu o imaginație puternic materializantă, Budai-Deleanu concepe, în prima variantă a *Țiganiadei,* ținutul Urgiei în termeni de fabulos folcloric: e un tărîm „căutînd cătcăunilor în dos", cu pămîntul văduvit de roade, pustiit de războiul stihiilor, cu vînturi turbate, balauri, fiare sălbatice, iarnă și noapte eternă. În varianta secundă a *Țiganiadei* concreteța fabuloasă a imaginii e părăsită în favoarea unei construcții sobru-livrești, care îndepărtează tărîmul Urgiei de lumea dens materială a țiganilor și îl apropie de spațiul abstract al ideii:

De la miază noapte mai departe,
Sus, în văzduhul întunecos,
Este un loc (precum scrie la carte)
Cărui zic filosofii haos,
Unde neîncetată bătălie
Face-asupra stihii stihie![10].

Exersîndu-se pe tema increatului în primul cînt al *Anatolidei*, Heliade are curajul de a nu opta pentru soluția, lesnicioasă, a prefabricatelor mitologice și de a încerca să construiască viziunea unui univers nenatural (adică nedevenit, încă, natură) cu mijloace pur lexicale, supunînd limbajul unui tratament care îl înstrăinează. E un limbaj articulat dual: familiar pe de o parte, violent neologistic pe de altă parte. Componenta familiară schițează în genere contururile universului celest, imaginat cu *munți, stînci, pulbere, verdeață, flori*, înzestrat chiar, în preajma tronului divin, cu o „*tindă*"; componenta secundă, neologistică, funcționează în registrul calificativelor acestor constituenți ai peisajului divin, dematerializîndu-i, dîndu-le un aspect de stranietate, în care înțelesul avnsat inițial pare a se retrage. Stîncile sînt *de adamante*, tărîmul e „verzit *de imortali*,/Umbrit de cedri-*eterii*, florat *de amarante*", iar „tinda" e o tindă a *omnipotenței*.

Experimentul heliadist nu încearcă plasticizarea ideilor prin echivalări cu valoare sugestivă; el se îndepărtează așadar de poetica plasticizantă a „vederii", chiar dacă o face prin modalități lexicale (alternanța termen autohton — neologism) și nu prin modalități retorice (dominante rămîn, și-n creația sa, figurile plasticizante: comparația și mai ales epitetul). În această încercare de depășire a poeticii plasticizante, expresia devine cu bună-știință artificială, iar imaginile sînt aproximări care nu-și caută puncte de susținere în sfera experienței senzoriale, ci reținînd, dimpotrivă, atenția noastră asupra anormalității lor. Cu toate riscurile pe care le comportă, aceasta este cea mai curajoasă soluție exersată înainte de Eminescu de un poet cu fibră vizionară, un poet pe care tînărul Eminescu îl va elogia, în *La Heliade*, ca pe un etalon al poeticității.

NOTE

[1] Paul Cornea, *Literatura muntelui*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Buc., 1966; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, vol. II *(Topophilia — forme simbolice ale spațiului)*, Buc., 1985.

[2] Pentru Bolintineanu, folosesc ediția de *Opere* îngrijită de Teodor Vârgolici, vol. I, II, Buc., 1981, 1982.

[3] Pentru soluția estetică diametral opusă, aceea a privirii din interior care distruge caracterul figurativ, inteligibil al tabloului, v. în continuare cap. *Ochean*. Despre „o poetică a mării" în *Conrad*, excelentele comentarii ale lui Eugen Simion din *Dimineața poeților*, Buc., 1980. Asupra poemei *Conrad* m-am oprit mai pe larg în *Configurații*, Cluj, 1981 *(Conrad sau exilul perpetuu)*.

[4] Folosesc ediția de *Opere* îngrijită de I. Fischer, Buc., 1972.

[5] Vasile Alecsandri, *Strofe despărechete*, în *Opere*, I, *Poezii*, ed. G. C. Nicolescu, Buc., 1966 (ediție pe care o utilizez în continuare).

[6] Corespondența celor două elemente a fost observată, pentru această poezie, de Nicolae Manolescu (*Balaurul și șopîrla*, în *Julien Green și strămătușa mea — Teme 5* —, Buc., 1984).

[7] Comentat de poet astfel: „Deltă. O formă triunghiulară Δ, astfel se înfățișează providența sau Ochiul lui Dumnezeu" — *Opere*, I, ed. Vladimir Drimba, Buc., 1967, p. 413.

[8] Heliade Rădulescu, *Equilibru între antithesi sau Spiritul și materia*, Buc., 1859—1869, p. 9—17.

[9] Utilizez în continuare ediția Drimba de *Opere*, vol. I.

[10] Budai-Deleanu, *Opere*, I (*Țiganiada* B), ed. Florea Fugariu, Buc., 1974, p. 13. Asupra miraculosului în *Țiganiada* m-am oprit pe larg în *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Cluj, 1974.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

1. CAPTIVUL DIN OGLINDA

Poezia eminesciană de tinereţe se leagă, nu numai prin teme şi limbaj, ci şi prin schemele structurante ale imaginii, de universul poetic paşoptist. O poezie de început cum e *Frumoasă-i* construieşte imaginea lumii într-o modalitate înrudită cu cea folosită de Grigore Alexandrescu în *Adio. La Tirgovişte,* adică printr-o succesiune de poze lirice, suport al mişcărilor privirii care înregistrează şi ordonează, din exterior, componentele peisajului:

Pe stînca sfărmată mă sui,
Gîndirilor aripi le pui;
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit
Şi caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus.
Cobor apoi stînca în jos,
Mă culc între flori cu miros,
. . . . . .
Văd apa ce tremură lin
Cum vîntul o-ncruntă-n suspin . . .

Acestei construcţii în stilul peisajului mimetic i se sustrag însă primele versuri, ce prefigurează universul de ecouri şi oglindiri specific poeziei eminesciene, în care imaginea, dublată prin reflectare, se purifică de materie, dînd senzaţia că se proiectează în idee:

În lacul cel verde şi lin
Resfrînge-se cerul senin,
Cu norii cei albi de argint,
Cu soarele nori sfîşiind.
Dumbrava cea verde pe mal
Se-oglindă în umedul val . . .

Schema de structurare a peisajului din *Frumoasă-i,* mărturisind prelungirea unei poetici pașoptiste a vederii, e însă rară în contextul operei eminesciene. Ea pare reluată în cîteva texte postume, care panoramează imaginea unei țări paradisiace (Dacia din *Memento mori)* sau a tărîmului făgăduinței (Moldova din *Bogdan Dragoș*). Dar tocmai modalitatea reluării face vizibilă distanța între peisajul mimetic și cel vizionar. Metaforic, putem pune constituirea universului vizionar sub semnul privirii lăuntrice, solare, dăruită — prin orbire — lui Sarmis. E ochiul lăuntric ce se poate deștepta, vizionar, în somn, ca-n *Scrisoarea III* („Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă") sau poate, pur și simplu, dubla privirea trează, dezvăluindu-i sensul ascuns al tablourilor ce se oferă vederii. În *Bogdan Dragoș,* privirea eroului ia în stăpînire, străbătîndu-l de la răsărit la apus, tărîmul ce pare a-l aștepta:

> Sub cerul plin de nouri la răsărit vezi șăsuri
> Întinse-n zarea lungă încît abia le măsuri.
> Colo spre miazănoapte stau munții cu stejarişti
> Și stîncile de piatră și dealuri lungi cu rariști.

Construcția peisajului pare a promite o topografiere în genul celor realizate de Grigore Alexandrescu; dar această primă mișcare, de precizare a obiectelor decupate de privire, este urmată de o a doua, de sens contrar, o mișcare de topire a contururilor, care se pierd în umbre și se prelungesc, incert, confundîndu-se cu bolta cerească:

> Dar toate sînt pierdute și numa-n umbre vineți
> Abia vă mai destingeți de bolta ce o țineți.

Această ambiguizare a relației celest-terestru o realizează jocul luminii captată de oglinzile acvatice, într-o tehnică prefigurată de primele versuri ale naiv-juvenilei *Frumoasă-i.* Prin „strania splendoare" a acestui joc de reflexe și oglindiri, răsăritul și apusul încetează să fie simple repere de orientare geografică și devin porți ale luminii, prin care pămîntul comunică cu cerul:

> Dar iată că apusul se lumină de-o ploaie
> Se lumină, căci raze, sclipiri curgeau șiroaie
> . . . . . .
> Un colb de diamante părea că se lățește
> În ceață peste lume ce scînteie și crește,
> Și lacuri și pîraie ardeau sub acea ploaie,
> Încungiurați de aburi, pe ei era văpaie[1].

Confuzia elementelor (apa și văpaia în pîraiele ce ard), confuzia (contopirea) spațiului terestru și a celui ceresc, universul de reflexe ce pregătesc nașterea curcubeului ca o poartă a luminii, totul „amețește gîndirea", dezvăluind, vizionar, sensul paradisiac al acestui tărîm de nuntire a elementelor. Ochiului hipnotizat, gîndirii „amețite" li se dezvăluie astfel sensul epifanic al peisajului, care identifică substanța unanimă a universului cu lumina[2], lumina care transpare în contururile imaginilor dematerializate prin reflectare, lumina ce pătrunde chiar în miezul întunericului (făcînd negurile „albe, strălucite" și umbrele „argintii"), lumina ce se va descoperi ca realitate ultimă a lumii, dincolo de formele ei tranzitorii, în viziunea apocaliptică dintr-o variantă a poeziei *La steaua:*

Că tot ce naște-n univers
Aceea și declină.
De-ar înceta totul în mers
S-ar naște lumina, lumină![3]

Nu altul e sensul construcției lumii-grădină paradisiacă în ampla descripție a Daciei mitice din *Memento mori,* tărîm ce pare încremenirea unei respirații cosmice („Munți se nalță, văi coboară"). Grădină imensă, fabuloasă, a palatului de stînci al Dochiei, comunicînd — prin „bolta crăpată" — cu tărîmul selenar al cărui reflex terestru pare a fi, Dacia e străbătută, ca de un ax transversal, de „fluviul cîntării" și mărginită, la răsărit, de un munte „jumătate-n lume, jumătate-n infinit", prin care pămîntul și cerul comunică: prin „poarta răsăririi" săpată-n acest munte (care e o variantă tipică de *axis mundi*[4]) urcă sufletele eroilor și coboară pe pămînt zeii vechii Dacii. Dincolo de el, la răsărit, se află cetatea soarelui, învecinată cu grădina zorilor și cu monastirea lunii. Hotarul Daciei îl alcătuiește așadar tărîmul astral, iar răsăritul nu mai e, după cum se poate observa cu ușurință, reperul geografic din peisajul mimetic pașoptist, ci punctul cardinal al răsăririi, al izvorîrii, al nașterii luminii astrale, care coboară în tărîmurile dacice, integrîndu-le unui univers structurat mitic.

Funcția de pilon cosmic a muntelui sacru este elementul explicit pe baza căruia spațiul mitic se instaurează în locul spațiului fizic; în imaginarul eminescian există însă și o altă constantă cu funcție structurant-mitică în construirea spațiului estetic, constantă pe care am descoperit-o încă din poezia *Frumoasă-i* și am regăsit-o plenar în *Bogdan Dragoș:* ambiguizarea relației real-ideal prin actul oglindirii,

mișcare asupra cărei voi reveni pe larg ceva mai tîrziu. Reținem deocamdată faptul că, în acest al doilea complex structurant al peisajului, *insula* primește funcția pe care o are, în construcția mitică anterioară, muntele sacru. O imensă oglindă e, în *Memento mori*, fluviul cîntării:

> Iară fluviul care taie infinit-acea grădină
> Desfășoară-n largi oglinde a lui apă cristalină.
> Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier;
> Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane
> Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
> Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita în ceri.

Încă mai explicită e simbolistica insulei în *Mureșanu*: ea apare acolo ca punct de coincidență a contrariilor, punctul în care viața și moartea, realul și imaginarul se vădesc a fi același lucru. Pe-ntinsele ape din imperiul Regelui Somn, la ceasul înserării, se înalță „insulele mîndre și de dumbrave pline", invadate de o vegetație luxuriantă, expresie a unei vitalități explozive („Acoperite numai cu flori și cu poiene / Uriețești"). Dar aceste simboluri ale vieții ce izvorește, copleșitor, din ape sînt, în același timp, semne ale morții, căci ele „Par sarcofage nalte plutind pe-unde senine". În spațiile acvatice de oglindire, unanim prezente în poezia eminesciană, realul se i-realizează și contrariile coincid după logica gîndirii mitice.

Peisajul eminescian se vădește a fi, prin caracteristicile pe care le-am urmărit, esențialmente vizionar. Caracterele sale fundamentale (structurarea pe schema spațiului mitic și derealizarea prin oglindire) apar în întreaga operă eminesciană, modelînd și universul familiar din mica lirică (idile, piese de inspirație folclorică etc.). Salcîmul „nalt" și „vechi" și dealul pe care turmele-l urcă în seară au, în modestul peisaj pastoral din *Sara pe deal*, funcție de *axis mundi*, ca și „teiul nalt și vechi" aflat, în *Făt-Frumos din tei*, „în mijloc de codru". Și tot în inima lumii, *La mijloc de codru* des, eternitatea (luna, stelele, soarele) și veșnica trecere (zborul de rîndunele, păsările călătoare) se întîlnesc pătrunzînd adîncurile unei oglinzi acvatice. Conceput pe schemele spațiului mitic, peisajul familiar e pătruns de latențe vizionare care-l modelează subiacent, vădind astfel triumful poeticii viziunii asupra poeticii pașoptiste a vederii. Modul în care se realizează structurarea subiacent-vizionară a peisajului voi încerca să-l urmăresc apropiindu-mă de universul idilei eminesciene.

înrudită, prin materie și structură, cu prima parte a *Scrisorii IV*, postuma *Sarmis* e o idilă — și, ca majoritatea idilelor eminesciene, ea se construiește în jurul unui abia schițat nucleu epic: o întîlnire în amurg și un dialog murmurat însoțind lina plutire pe ape (în alte părți blînda cavalcadă sau zborul astral), lunecarea somnambulă a cuplului ce pare să descopere, prin iubire, pierduta stare paradisiacă, de „farmec"[5]. Cu un sumar scenariu epic ce marchează, printr-o gestică ceremonială, stilizată, pătrunderea cuplului într-un spațiu paradisiac, idilele eminesciene celebrează reinstituita consonanță ființă-cosmos. Universul idilelor cuprinde uneori note de pastorală (turmele din *Sara pe deal*), dar elementul pastoral, redus adesea la o componentă muzicală a peisajului (dulcele glas de bucium ce străbate adîncurile pădurilor, atunci cînd ele nu-s pătrunse de sunetul, tot atît de dulce, al cornului) e un simplu element de fundal, căruia i se pot substitui componentele unui stilizat tablou medieval (castelul din *Scrisoarea IV*) sau renascentist (castelul și mănăstirea din *Cezara*). În funcție de contaminarea idilei cu structuri specifice poveștii, baladei (*Făt-Frumos din tei, Povestea teiului* etc.) sau novellei *(Cezara)*, variază și distribuția rolurilor în cuplu; perechea Ea-Eu din lirica personală devine, în lirica rolurilor, principesa și pajul (în secvența idilică din *Luceafărul*), castelana și cavalerul trubadur *(Scrisoarea IV)*, castelana sortită călugăriei și misteriosul prinț al pădurii *(Făt-Frumos din tei)*, tînăra aristocrată și călugărul cu înfățișare demonică *(Cezara)*, craiul get și logodnica sa *(Sarmis)* ș.a.m.d. Dincolo de aceste contextualizări diferite, idilele repetă schema identică, de o mare simplitate, ce se reduce la mișcarea de integrare a cuplului în universul paradisiac[6] în care eroii dispar, „se pierd" *(Făt-Frumos din tei)*, „pier în vale" *(Povestea teiului)* sau adorm, troieniți de flori de tei. Ca atare, spațiul estetic al idilelor e structurat în adîncime după reperele spațiului mitic, fie el centrat în jurul unui *Axis mundi*, fie reeditînd, prin întreaga-i topografie, paradisul (insula lui Euthanasius din *Cezara*), fie reamintind imaginea unei lumi abia născute din ape primordiale *(Sarmis)*. Ca și spațiul, timpul idilelor este un timp sacru, — cel al înserării, care însemnează în opera lui Eminescu (am demonstrat lucrul acesta cu un alt prilej[7]) timpul unei veșnice reeditări a genezei, momentul cînd, o dată cu răsăritul lunii și „izvorîrea" stelelor, lumile se limpezesc, ridicîndu-se din întunecimea amurgului. Prezența acvaticului (asociată „izvorîrii" și trimițînd astfel spre imaginea subiacentă a apelor origi-

nare) este, de aceea, obligatorie în idile, fie că este vorba de ape care „plîng clar *izvorînd* în fîntîne" *(Sara pe deal)*, de „izvorul prins de vrajă" ce *„răsărea* sunînd din valuri" *(Povestea teiului)*, de „rotitorul talaz" al lacului și „respirarea cea de ape" din *Scrisoarea IV* sau de întinderea zbuciumată a mării din *Sarmis*.

În postuma *Sarmis* pot fi recunoscute toate elementele pe care le-am considerat definitorii pentru universul idilelor eminesciene. În liniștea amurgului, răsăritul lunii peste „eterna neodihnă" a mării desprinde, prin aburii ce se ridică „din fund de văi spre dealuri" insule și țărmuri ce se ivesc din valuri și cresc în lumină. Pe apele mării lunecă într-o luntre, murmurîndu-și fericirea, tînărul crai Sarmis și mireasa lui cu înfățișare de înger. Închizînd tabloul, în depărtări, „Din codri singuratici un corn părea că sună" atrăgînd spre țărmul mării turme sălbatice, care înlocuiesc figurația tipic pastorală cu fauna fabuloasă a mitului:

> Și din poteci de codru vin ciutele și cerbii,
> Iar caii albi ai mării și zimbrii zînei Dochii
> Întind spre apă gîtul, la cer înalță ochii.

În *Sarmis*, idila își dezvăluie dimensiunea și arhetipul mitic. O strofă doar, un catren cu funcție de refren, repetat după fiecare secvență mare a poemei, introduce o notă de tulburătoare melancolie, de vrajă neliniștitoare în acest univers al armoniilor unei lumi abia născute:

> Se clatin visătorii copaci de chiparos
> Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,
> Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt
> Spre marea-ntunecată se scutură de vînt.

În structura idilei, refrenul are valoarea unui element de contrast. Farmecul lui neliniștitor provine, evident, și din sugestiile semantice pe care le comportă, aici, suma elementelor cu conotații thanatice: *chiparosul* — copac funebru —, ramurile *negre, umbra* lată, marea-*ntunecată*. Structura contrastantă a refrenului în raport cu restul textului apare și mai evidentă dacă avem în vedere *orientarea* generală a imaginilor în cele două cazuri, adică dacă urmărim ceea ce Caracostea numea „axa imaginilor" unui poem. Mă interesează mai puțin mărturiile de natură psihologică sau ideologică pe care axa imaginilor le poate furniza lecturii[8]; cred însă că noțiunea introdusă de Caracostea are o valoare esențială în descifrarea „lumii" textului, căci axa — sau axele — imaginii dezvăluie (prin orientarea imaginilor al căror semantism comportă componenta „direcție") modul de

structurare a universului pe care textul îl propune. Orientarea pur ascensională a imaginilor într-o idilă din prima etapă de creație *(Sara pe deal)* m-a preocupat cu un alt prilej[9]. În *Sarmis* nu mai e vorba însă de o construcție de simplitatea și claritatea celei din *Sara pe deal*, ci de o triplă orientare a imaginilor. În prima strofă, spațiul e dominat de îndepărtata linie a orizontului:

Mijește orizonul cu raze depărtate,
Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate
Spre zarea-i luminoasă pornește să-și unească
Eterna-i neodihnă cu liniștea cerească.

Îndepărtată promisiune a nuntirii elementelor, promisiune a luminii pacifice, *orizontul* (sau *zarea*) orientează simbolic, ca nostalgie a ceea ce Edgar Papu numea „departele"[10], prima mișcare a poemei. E mișcarea plutitoare a valurilor lunecînd spre depărtări, e neliniștita aspirație a mării spre „zarea-i luminoasă"; e, în ultimă instanță, lunecarea hipnotică a cuplului, pe care am considerat-o definitorie pentru scenariul atît de stilizat al idilelor eminesciene, sau prefigurarea mișcării de vis caracteristică eroinelor lui Eminescu (mișcare prezentă în secvența mediană a poemei, atît în evocarea de către Sarmis a imaginii logodnicei sale — „Pluteai ca o ușoară crăiasă din povești" —, cît și în lina legănare pe ape a eroilor: „. . . ai putea departe lopețile să lepezi, / Ca-n voie să ne ducă a mării unde repezi . . ."). Această primă axă a imaginii e, evident, orizontală, și ea traduce fascinația hipnotică a depărtării, a orizontului ca punct promis de nuntire a elementelor.

Întreaga secvență următoare, a răsăritului lunii și a izvorîrii lumilor din ape se caracterizează printr-o foarte puternic marcată orientare ascensională a imaginilor:

Deodată luna-ncepe din ape să răsaie
Și pîn'la mal durează o cale de văpaie,
Pe-o repede-nmiire de unde o așterne
Ea, fiica cea de aur a negurei eterne.
Cu cît lumina-i dulce pe lume se mărește
Cresc valurile mării și țărmul negru crește.
Și aburi se ridică din fund de văi spre dealuri . . .
O insulă departe s-a fost ivind din valuri,
Părea că se apropie mai mare, tot mai mare,
Sub blîndul disc al lunii, stăpînitor de mare.

Același sens de *înălțare* (și, prin asociere cu secvența pe care am comentat-o, de *naștere,* de *creare*) îl dă Tomiris iubirii lui Sarmis, prin care se recunoaște creată în gîndire: „Și cît de mult ridici tu, în gînd, pe-o biată roabă". Cu o mișcare orientată ascensional se și încheie, în registru mitic, poemul:

Iar caii albi ai mării și zimbrii zînei Dochii
Întind spre apă gîtul, la cer înalță ochii.

În sfîrșit, cele patru versuri ale refrenului (și numai ele) aduc, prin contrast, o foarte marcată axă descendentă a imaginii: chiparoșii au ramuri negre „uitîndu-se în jos", iar teii „cu flori pînă-n pămînt" „spre marea-ntunecată se scutură de vînt". Care e funcția acestei modificări contrastante a axei imaginilor în cuprinsul tulburătorului refren care întrerupe, insinuant ca o voce din adîncuri, armonia paradisiacă a idilei?

O primă explicație ne-ar putea-o furniza plasarea poeziei *Sarmis* în contextul marelui poem getic schițat de Eminescu, adică în relație cu poemul *Gemenii* căruia îi servește ca prolog. Amplă construcție pe tema romantică a dublului (sau pe tema indică, schopenhaueriană și eminesciană a identității de substanță, a „condiției de gemeni" a ființelor umane), *Gemenii* e istoria destrămării armoniei paradisiace din *Sarmis* prin crima lui Brigbel. În afară de personaje — care asigură continuitatea epică — între cele două poeme apare ca element de legătură refrenul din *Sarmis,* asociat în *Gemenii* cu aparițiile (presimțite de Tomiris sau reale) ale prințului dezmoștenit și alungat. Refrenul ar putea astfel avea în *Sarmis* funcția de a prefigura — prin conotații thanatice, dar și prin axa imaginii — fabula prăbușirii din *Gemenii,* introducînd, în miezul universului paradisiac, motivul căderii.

E de observat însă că imaginea orientată descendent din motivul chiparosului și al teiului scuturîndu-se de flori pe apele mării migrează, în formula integrală sau în formule abreviate ale motivului, și în alte poeme eminesciene, care nu mai permit explicarea axei imaginii prin raportare la epica *Gemenilor.* În *Scrisoarea IV,*

... tei cu umbra lată și cu flori pînă-n pămînt
Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vînt;
Peste capul blond al fetei zboară florile și-o plouă ...

Troiene de flori de tei „ning" sau îngroapă îndrăgostiții eminescieni adormiți în inima pădurii în aproape toate idilele sale. Abandonînd pentru o clipă sfera idilelor, reîntîlnim —

într-o imagine apropiată de refrenul din *Sarmis* — chiparosul de la marginea mării în imperiul Regelui Somn din ultima variantă a poemului dramatic *Mureșanu:*

Se leagăn visătorii copaci de chiparos
Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos
În ape . . . ;

în același spațiu oniric, subliniind orientarea descendentă a imaginilor, „Pe-a stîncilor lungi colțuri apusul se coboară", în timp ce insulele sarcofag, imagini ale morții, acoperite însă de o vegetație explozivă, se cufundă și dispar în apele întunecate din care abia au răsărit. În emblema insulelor-sarcofage invadate de beția vegetalului am citit deja identitatea de esență a vieții și a morții, în ciclul etern reluat al ivirii, al *ridicării* din leagănul acvatic și al recufundării în mormîntul mării, spre a cărei oglindă își apleacă ramurile negre chiparosul. Dubla orientare a axei imaginii structurează deci, în *Mureșanu,* viziunea unui univers în perpetuă destrămare și renaștere. Legate însă de momentul auroral al lumii, idilele sînt dominate de axa orizontală și, mai ales, de axa ascensională a imaginii, prin care se instituie un cronotop specific universului paradisiac. În acest univers, suava povară a florilor de tei care *cad* într-o dulce ploaie introduce o mișcare descendentă, ale cărei sugestii difuze, vagi, se precizează în refrenul din *Sarmis* ca o voce tentatoare a morții, integrată eternului ciclu al stingerii și renașterii; introduce, adică, sugestia temporalității. Timpul nu mai e însă încifrat hieroglific în peisaj după metoda lui Grigore Alexandrescu, ci modelat estetic prin componenta de adîncime, structurantă, care este axa imaginilor.

*
* *

Chiar atunci cînd viziunea e înlocuită prin halucinația ce instituie un univers absurd (un univers în mare măsură deromanticizat), Eminescu nu modifică tiparul structurant al imaginii cu care ne-am întîlnit pînă acum și nu apelează, așa cum ar fi de așteptat, la modele spațiale labirintice sau descentrate. Instructivă pentru acest proces de deromanticizare e poezia *Melancolie,* text fundamental pe linia unei tematici a înstrăinării (text marcat, spunea Tudor Vianu, de o „nevroză a depersonalizării"[11]). Cele două secvențe ale poeziei construiesc un dublu univers halucinatoriu (cosmic și interior), unificat sub semnul aparenței, ale cărei mărci deschid și închid textul, revenind și pe axa lui mediană:

„*Părea că* printre nouri s-a fost deschis o poartă...“; „...vîntul / *Se pare că* vrăjește...“; „*Parc*-am murit de mult“. Senzația de ireal e întărită prin jocul timpurilor verbale, în primul rînd prin imperfectul care deschide textul, plasîndu-ne într-un timp suspendat, neconexat nici unei ordini temporale preexistente, un timp închis în sine, creîndu-și propriul său trecut și propriul său prezent: „*Părea* că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă / Prin care *trece* albă regina nopții moartă“. Cele două spații (cosmic/interior) sînt structurate pe baza unui paralelism care transformă imaginea lumii prăbușite în moarte într-o metaforă a sufletului mort, contemplat de o privire sieși străină:

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine?

Emanație a subiectului mort, lumea îmbrăcată în giulgiul luminii selenare devine mauzoleul cosmic (al astrului, dar și al eului care proiectează această halucinație thanatică).

Toată această viziune a vidului cosmic se construiește însă cu material preromantic, pe baza unei scheme tipic romantice. Repertoriul imagistic din *Melancolie* reamintește recuzita preromantică a poeziei ruinelor, încă foarte activă în meditația pașoptistă: *luna* moartă îmbracă în lințolii de lumină „*ruine* pe cîmpul solitar“, „*țintirimul* singur“, *mormintele* „cu strîmbe cruci“ peste care zboară „o *cucuvaie* sură“. Dar ruinele, țintirimul, mormintele și cucuvaia se văd transfigurate prin introducerea lor într-o imagine halucinatorie, grandioasă, a morții cosmice, ele devin elemente ale unui limbaj oniric într-o lume coșmarescă. Și, ca de obicei la Eminescu, universul oniric e structurat concentric, conform schemei arhetipale a spațiului mitic, centrat pe o axă a lumii și pe un omphalos. Imaginea primă, viziunea (revelația) cerului-mormînt („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă“) se restrînge treptat, în cercuri concentrice:

Bogată în întinderi stă *lumea*-n promoroacă
Ce *sate și cîmpie* c-un luciu văl îmbracă.

În miezul acestei lumi e „țintirimul singur“ (reflex terestru al „mauzoleului) ceresc), în mijlocul căruia, ca de atîtea ori în visele eminesciene, un templu și un altar marchează sacralitatea axei lumii și a omphalosului. Decît că, în cazul de față, biserica și-a pierdut sensul de spațiu sacru, e o „biserică-n ruine“, în care

Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur
Drept dascăl toacă cariul în învechitul mur,

iar altarul e un iconostas șters, în care semnele s-au golit de sens:

Năuntrul ei pe stîlpii-i, pereți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas.

Preluînd un limbaj preromantic, pe care-l identifică însă cu limbajul oniric, și o construcție arhetipală frecventă în romantism, pe care o inversează însă polemic plasînd în centrul sacru al lumii *vidul, golul, absența,* Eminescu deromanticizează universul, transformîndu-l, ca spațiu de emanare a eului mort, în monumentul funerar în care vocile neantului îngînă „un gînd fin și obscur"[12].

*

* *

Melancolie ne-a dezvăluit felul cum se constituie universul eminescian, nu prin respingerea, ci prin integrarea repertoriului motivic și a structurilor modelatoare din poezia pașoptistă. Spre deosebire însă de temele și motivele — adică de materialul poetic al romanticii pașoptiste, asimilat de Eminescu, limbajul poetic devine specific eminescian în momentul în care se eliberează de modelul canonic, moștenit, al poeticității, pe care, înainte de a-l abandona, încearcă, într-o primă etapă, să-l ducă la perfecțiune. Putem reconstitui acest prim model de poeticitate pe baza poeziilor elaborate în perioada 1866—1869. Sub raportul selecției lexicului poetic și sub raportul opțiunii pentru un anumit registru stilistic, extrem de instructivă mi se pare *O călărire în zori,* poezie de virtuozități prozodice în tradiție Bolintineanu:

A nopții gigantică umbră ușoară
Purtată de vînt,
Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară
Din aripi bătînd . . .

Îndrăgostiții eminescieni străbat aici, în ritmul unei cavalcade anapestice (replica faimoaselor cavalcade dactilice ale lui Bolintineanu) un univers auroral, impregnat de prezențe mitologice din recuzita convențională a neoclasicismului: Eos devine „Roz-alb-auroră, cu bucle de aur / Sclipinde-n rubin", Chloris „din roze își pune la salbe / Pe frunțea-i de crin", iar Eco multiplică vocile care înalță lauda iubirii:

Și pasărea cîntă suspine-imitîndă
Un cîntec de-amor,
Ecou-i răspunde cu vocea-i vuindă
La plînsu-i de dor,

sau le parodiază: „Iar Eco își rîde de blîndele plîngeri . . .". O comparație banală *(calul fuge ca vîntul)* primește drept de cetate în poezie prin transfigurare mitologică, devenind:

Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă,
Fugarul ușor
Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă
Al negurei flor.

O primă caracteristică a limbajului poetic e, așadar, traducerea termenului propriu printr-unul mitologic, desprins din codul convențiilor neoclasice. La aceasta se adaugă selecția lexicală din sfere contrastante ale vocabularului (aici, limbaj popular și limbaj neologistic) — sfere ex-centrice în raport cu limbajul comunicării cotidiene, cotate așadar drept virtual poetice:

Ah! ascultă mîndruliță,
Drăguliță,
Șoapta-mi blîndă de amor . . .
. . . . . .
De-aș fi, mîndră, rîușorul
Care dorul
Și-l confie cîmpului . . .

Mitologemul neoclasic, termenul popular și neologismul curajos — iată specificul lexicului poetic, în care idealul neoclasic al „stilului înalt" întîlnește idealul romantic al pitorescului.

Intenția de a armoniza aceeași dublă orientare e vizibilă și la nivel stilistic, prin îmbinarea stilului umil al poeziei populare cu stilul ornant, în care dominante sînt comparațiile și epitetele — inclusiv epitetul multiplu („talia-i naltă, gingașă, subțire") și epitetul compus, de tip homeric („Roz-alb-auroră").

Bazată pe hipotaxă, sintaxa primelor texte eminesciene pune în evidență articularea logică a discursului, dominat, în poezia de debut *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*, de explicațiile cauzale, introduse simetric, în trei din cele cinci strofe, prin variante ale aceleiași conjuncții (*că* sau *căci*):

Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină,
Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta;

C-acuma din pleiada-ți auroasă și senină
Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină,
Se stinse-o dalbă stea!

Metalica, vibrînda, a clopotelor jale
Vuiește în cadență și sună întristat;
Căci ah! geniul mare al deșteptării sale
Păși, se duse-acuma . . .

. . . . . .

Te plînge Bucovina, te plînge-n voce tare,
Te plînge-n tînguire și locul tău natal,
Căci umbra ta măreață . . .

Discursul astfel articulat se amplifică apoi retoric, prin multiplicarea epitetelor („metalica, vibrînda, a clopotelor jale") și prin repetiții („Te-ai dus, te-ai dus din lume . . ."), adesea în variantă de anafora („Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină, / Se stinse-o dalbă stea"; „Te plînge Bucovina, te plînge-n voce tare, / Te plînge-n tînguire . . ."; „Urmeze încă-n cale-ți și lacrima duioasă (. . .) Urmeze-ți ea . . .").

În *La mormîntul lui Aron Pumnul* amplificarea retorică s-ar putea explica prin imperativele stilistice ale odei funebre. Dar procedeul e exersat insistent chiar în poezia erotică a începutului. *De-aș avea*, replică la Alecsandri și, prin el, la tiparele poeziei populare, e, în întregul ei, amplificarea retorică a unui enunț de o simplitate extremă:

De-aș avea o porumbiță
Cu chip alb de copiliță

. . . . . .

Cîtu-ți ține ziuliță
I-aș cînta doina, doiniță.

Primele două strofe (două octave!) nu fac decît să amplifice retoric (și nu să „plasticizeze") imaginea primă — metafora femeii-floare — într-un lanț de epitete și comparații în care fiecare nou termen îl califică doar pe cel imediat anterior, din ce în ce mai îndepărtat (parazitar îndepărtat) față de termenul metaforic inițial:

De-aș avea și eu o floare,
Mîndră, dulce, răpitoare,
Ca și florile din mai,
Fiice dulce a unui plai,
Plai rîzînd cu iarbă verde,
Ce se leagănă, se pierde,
Undoind încetișor,
Șoptind șoapte de amor . . .

Această predilecție pentru amplificarea retorică se traduce nu numai prin repetiții și epitet multiplu, ci și prin construirea unui gen de „comparație multiplă", articulată disjunctiv:

Ca zefirii ce adie
Cînturi dulci ca un fior
. . . . . .
Sau ca lira sfărîmată
Ce răsgeme-ngrozitor
. . . . . .
Ca furtuna descrescîndă
Care muge a pustiu . . .

(La o artistă).

Rezumînd, am putea spune că în poeziile juvenile pe care le-am urmărit un discurs perfect — și vizibil — articulat logic primește calificarea de poeticitate prin selecția lexicală (bazată pe opoziția față de limbajul comun), prin utilizarea figurilor ornante și prin amplificare retorică. Or, ceea ce frapează în primele texte cu adevărat eminesciene, adică în cele ulterioare anului 1869, este tocmai abandonarea acestui model convențional de poeticitate, ale cărui rădăcini (cu excepția componentei folclorice) sînt de căutat nu în poetica romantică, ci în cea neoclasică (dominantă încă în tiparele structurante ale poeziei pașoptiste, pe care am descoperit-o tributară unei poetici a „vederii"). Frapantă va fi modificarea criteriilor de selecție lexicală, care nu va mai urmări distanțarea, ci apropierea de limbajul comun[13], cu valorificarea elementelor dialectale (moldovenisme plasate chiar în rimă) și a celor familiare (prezente mai ales în idile, dar și în marile poeme tîrzii cum ar fi *Luceafărul).* Trebuie specificat însă faptul că această reorientare a lexicului poetic nu e decît aparent rezultatul acțiunii lui Eminescu; ea e de fapt caracteristică reformei limbajului poetic începută de junimiști (în primul rînd de Samson Bodnărescu), adică de scriitorii aflați în raza de influență a liedurilor lui Heine. Manuscrisul *Cîntece de dor,* redactat de Samson Bodnărescu în 1865—69 — anterior așadar idilelor eminesciene —, anticipează frapant, prin teme, limbaj și registru stilistic, mica lirică eminesciană, în versuri ca acestea:

Cine știe din ce lume,
Despre care Făt-Frumos
Povesteau cu-atîta farmec
Și cu glas așa duios!

(Șăgi cîmpenești);

Dulci era și plini de foc,
Pentru el făr'de noroc

(Ceasul rău);

Haide, dragă, sui în luntre,
Să tot mergem, mergem duși,
Să scăpăm măcar o clipă
De-a pământului cătuși.

Legănați încet de valuri
Să dăm grijile uitării,
Să dăm sufletele noastre
Dragostei și desfătării
. . . . . .
Ea se suie, luntrea pleacă
Valurile se-mblînzesc
Și adînc în apa lină
Stelele din ceri privesc.

Și lumina blînd-a lunii
Pe-adîncimi se-așterne-n pături,
Peste ele trec în taină
Două umbre strîns alături

(Haide, dragă)[14].

O dată cu vechiul model de poeticitate a limbajului, Eminescu abandonează și figurația mitologică decorativă de tip neoclasic. În prima variantă a poeziei *Mortua est!* („meditațiunea" *Elena*), întrebările privind destinul umanității chemau inevitabil imaginea mitologică a parcelor:

Nu știu dacă secoli luînd în reviste
Găsire-aș vr'un nume pe negrele liste
Ce de-ntru al morții scheletic convoi
O parcă să-l mîe în viață-napoi[15].

Singurul ecou — tîrziu și discret — al acestei imagini în textul definitiv e „caerul vrăjilor", al cărui „tors" marchează cu semnul destinului două din cele mai frumoase versuri ale poemei:

Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caer
Argint e pe ape și aur în aer.

Termenii mitologici vor reapărea, frecvent, în poezia de maturitate; ei nu vor mai avea însă, acolo, o funcție decorativă, ci o greutate semantică proprie — și asta nu doar atunci cînd vor fi utilizați pentru reconstituirea spiritului unor vîrste mitice (așa cum se întîmplă în *Memento mori*),

ci și atunci când vor funcționa (similar situației comentate din *O călătorie în zori)* ca termen secund al unei comparații. Așa apar ei, spre pildă, în textul poate fundamental al creației eminesciene, *Odă în metru antic*. Aici, o dublă comparație articulată disjunctiv (ca-n poeziile de tinerețe pe care le-am amintit) alcătuiește axul central al textului, plasată fiind în strofa mediană (a treia din cele cinci strofe ale poeziei): „Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i". Funcția pe care această dublă comparație o are în economia *Odei* se limpezește dacă avem în vedere modul de structurare a întregului text. Concepută inițial ca o odă către Napoleon (Cezarul modern, întruparea Spiritului Universal în istorie), devenind mai apoi o odă către poet („erou" al spiritului creator), poezia, care păstrează în ultima ei variantă tiparul prozodic al odei safice[16], poate fi citită ca o odă către suferință („Suferință tu, dureros de dulce") și ca o rugăciune de eliberare prin moarte. Ea echivalează existența cu o „învățare a morții"[17], cu un traseu inițiatic ce începe prin scindarea eului, prin apariția alterității (ca suferință a înstrăinării) și se încheie cu reintegrarea sinelui, care s-a cunoscut (s-a „învățat") ca ființă-spre-moarte. Acest traseu (similar celui parcurs de existența universului în poezia cosmogonică) e marcat prin trei momente esențiale: identitatea cu sine a celui încă neatins de chemarea morții, înstrăinarea prin descoperirea alterității care e începutul învățării morții și recîștigarea, prin moarte, a unității sinelui. Ne aflăm în fața unui scenariu al despărțirii și regăsirii de sine prin confruntare cu temporalitatea, scenariu ce se realizează în text, pe de o parte, prin jocul timpurilor și modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pronominale pe care un „eu" generic și le asumă. Definită printr-un imperfect care poate dura la infinit, asociată chiar semnelor eternității („pururi tînăr"), situația inițială a eului e una de plenară identitate cu sine, într-o izolare nefisurată, ca atare sustrasă devenirii și „învățării" morții:

> Nu credeam să-nvăț a muri vreodată;
> Pururi t'năr, înfășurat în manta-mi,
> Ochii mei nălțam visători la steaua
> Singurătății.

Această atemporalitate e brutal întreruptă, în strofa a doua, printr-o dublă dislocare: a eternității în clipă („deodată") și timp (marca perfectului simplu — „răsăriși") și a identi-

tății în alteritate („suferință *tu* ..."), ceea ce echivalează cu insinuarea tentatoare a voluptății morții:

Cînd deodată tu răsărișI în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce ...
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.

Din această clipă, eul — acum fisurat — se poate contempla pe sine în ipostaza, străină, de obiect, în devenirile unui „el" general, prin care trăiește, obiectualizat, spectacolul propriei agonii. Această imagine a agoniei perpetue proiectată în afară, ca „spectacol" exemplar, se realizează prin dubla comparație mitologică:

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

Articulate disjunctiv, cele două ipostaze mitologice actualizează de fapt din nou, în spațiul acestei duble comparații, o întreagă dialectică a identității și alterității: Nessus, centaurul ucis de Hercule, lasă moștenire dușmanului său victorios propria sa moarte — propriul său sînge impregnat în cămașa care, îmbrăcată de învingător, devine inseparabilă de trupul acestuia ca o piele de foc; sîngele centaurului, vărsat de erou, devine așadar parte integrantă — și ucigătoare — a trupului lui Hercule, a propriei sale ființe, condamnată astfel la o agonie perpetuă. Heracle e condamnat să trăiască in aeternum, în propriu-i trup, moartea pe care el a dat-o lui Nessus; viața lui devine trăirea morții celuilalt. De acest chin nu se poate salva decît ridicîndu-și rugul și refugiindu-se în propria sa moarte. Heracle, cel impregnat de sîngele arzător al lui Nessus, nu se poate elibera de povara otrăvitoare a alterității și nu poate redeveni el însuși decît în spațiul propriei morți. Dubla comparație mitologică articulează așadar disjunctiv proiecțiile obiectualizate ale eului scindat (victima și călăul, devenit la rîndu-i victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identității substanțiale a tuturor ființelor, motiv desemnat de Eminescu prin formula indică a identității (Tat twam asi) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiția de gemeni* a ființelor umane. Disjuncția nu mai e o modalitate retorică de amplificare prin dublarea redundantă a comparației, ci expresia fragmentării unicului prin trăirea alternativă a ipostazelor sale, substanțial identice. Faptul că alteritatea

nu e decît o ipostază — provizoriu înstrăinată — a sinelui (în raport cu care persoana a treia apare ca o proiecție obiectivă a eului contemplat din afară în pilduitoarea narațiune mitologică înscenată prin comparație) devine evident în strofa următoare, în care „voluptatea morții" sau suferința „dureros de dulce" e plasată în spațiul de joc al eului despărțit de sine care e visul:

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări . . .
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Cu ton de rugăciune (înlocuind indicativul prin conjunctiv și imperativ), finalul poeziei dă glas nostalgiei reîntregirii sinelui care, depășind alteritatea, se va regăsi în liniștea morții:

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sîn, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

Reintegrarea sinelui — după ce a parcurs, a însumat și a depășit propria-i scindare — transpare în tripla formă pronominală din ultimele versuri (*„pe mine / Mie* redă-*mă*") în care eul (scindat, contemplat din afară și reunificat) sintetizează traseul „învățării morții", traseu condensat semantic, pe axa mediană a poeziei, prin dubla comparație mitologică pe care am comentat-o. Figura ornamentală din poezia de tinerețe devine componentă asumată a limbajului eminescian în urma unui proces de resemantizare. Resemantizarea și utilizarea recuzitei stilistice a clasicismului funcționează chiar ca una dintre modalitățile de depășire a metaforismului romantic, depășire caracteristică universului poetic eminescian al ultimilor ani de creație, univers marcat de o serie de trăsături postromantice.

În schimb, marile poeme romantic-vizionare ale maturității eminesciene procedează nu prin resemantizarea figurației clasice, ci prin abandonarea ei în favoarea metaforismului vizionar. Procesul trecerii de la comparație la metaforă l-a urmărit D. Popovici analizînd variantele succesive ale primului vers din *Mortua est!*[18], unde metafora sufletului-făclie provine din comparația prezentă în meditația *Elena:* „Ca lampa ce piere veghind pe mormînturi". Metaforismul devine caracteristica dominantă a limbajului poetic eminescian; el transcende spațiul particular al figurii în sens restrîns[19], deși metaforele „canonice" sînt și ele destul de

numeroase: luna e, constant, „regina nopții", roua e mulțimea de „boabe mari de piatră scumpă" aninate de flori în „haina nopții" *(Crăiasa din povești),* iubita e „vis ferice de iubire", care „întunecă" privirea îndrăgostitului „cu-a farmecului noapte" și dragostea e „vis de lumină" *(Atît de fragedă),* apele mării sînt „mișcătoarele cărări" ale corăbiilor negre *(Luceafărul),* noaptea a „înstelatul rege maur", sub protecția căruia basmele cresc în „straturi luminoase" *(Memento mori),* florile sînt „giuvaeruri în aer" sau „ochi ce plîng" *(Memento mori),* o cetate egipteană e „argintos gînd al pustiei" *(Memento mori),* petalele scuturate ale florilor de cireș sînt „zăpada / Trandafirie a-nfloririi lor" *(Miradoniz),* luna trece „prin straturi / Înflorite de nori" *(Miradoniz)* etc. etc. Un poem-definiție cum e *Demonism* se construiește pe baza unui liant metaforic, însumat în viziunea unui univers-raclă:

O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie
Bătute-n ea și soarele-i fereastra
La temnița vieții...

În spațiul acestei viziuni, pămîntul e „sicriu", cerul e „capacul albastru" al raclei, „țintuit și ferecat cu stele". În *Melancolie,* un nucleu metaforic (metafora obișnuită a luniiregină, aici „regina nopții moartă") generează prin expansiune, într-un lanț metaforic (promoroaca e lințoliu — „luciu văl" —, lumina e giulgiu — „pînză argintie" —, cerul e „mormînt albastru") *viziunea* morții cosmice. Mai rară, metafora verbală poate avea și ea ca efect ambiguizarea nivelelor ontologice, spre pildă a sferelor umano-cosmic („Iar timpul crește-n urma mea... *mă-ntunec*" — *Trecut-au anii).*

Ambiguizarea relației uman-cosmic se realizează în mod predilect prin *personificări metaforice* și, în unele cazuri, *epitete metaforice:* luna e „moale, *sfiicioasă* și *smerită*", iar lacul „*somnoros* și lin se bate" *(Călin — file din poveste);* „țintirimul *singur* cu strîmbe cruci *veghează*" *(Melancolie);* apele „*tresar*" *(Lacul* etc.) sau „tremură" („izvorul / Care *tremură* pe prund" — *Dorința),* codrul e „*bătut de gînduri*" *(Dorința),* „Aerul *roșește* / De voluptatea cîntecului..." *(Demonism)* ș.a.m.d. Tot atît de evident e procesul metaforizării comparației, prin care (folosind termenii lui L. Blaga) funcția plasticizantă a figurii e înlocuită prin funcția ei revelatoare, ceea ce însemnează că ea nu se mai subordonează unei poetici a vederii, ci unei poetici a viziunii. Sînt comparații care dematerializează obiectul prin caracterul abstract al

termenului secund, degajînd ideea latentă, ascunsă într-însul. Procesul de metaforizare a comparației e vizibil încă din prima poezie publicată în „Convorbiri literare". Idealul clasic — prin excelență corporal — al frumuseții feminine, întrupat în statuia de marmură a zeiței Venus, dezvăluie aici, prin virtuțile dematerializante ale unei comparații metaforice, ascunsa dimensiune spirituală a frumuseții materiale: brațul de marmură al zeiței, „Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet", descoperă în voluptuoasa, imperiala-i „moliciune", sîmburele de poezie al gîndirii creatoare ce întrupează ideea de frumos.

*
* *

Dematerializarea — metaforică — a obiectului e una din înfățișările particulare pe care le ia tendința, generală în poezia eminesciană, de „derealizare" a universului material[20]. Derealizarea nu trebuie confundată însă cu abstractizarea: prima însemnează sublimarea lumii în idee, cea de a doua e simplă echivalare logică a universului concret, redus la o schemă conceptuală; prima operează predilect prin metaforă, cea de a doua prin alegorie. Distanța între abstractizare și derealizare poate fi pusă în evidență urmărind, spre pildă, înfățișările succesive ale unuia și aceluiași „tablou" al înserării în postuma *Ondina* (1869) și în varianta ei ulterioară, *Ecò* (1872), poemă ce înscenează imaginea unei serate, dar a unei serate de dimensiuni cosmice, pentru că dansul și cîntecul tinerelor perechi interferează „muzica sferelor" și coregrafia astrală, „Dictînd în cîntece de fericire / Stelelor tactul lor să le inspire". Serata se desfășoară într-un castel ce se-nalță „pe aripi de munte și stînci de asfalt"; spre el gonește, în prima scenă a poemei, un tînăr cavaler-trubadur îndrăgostit, care va contempla („cătînd pe fereastră") spectacolul și va intona în final o arie (în *Ecò* serenada cavalerului e o primă variantă a idilei *Sara pe deal*). Cavalcada trubadurului îndrăgostit se desfășoară într-un spațiu crepuscular, instituit în prima strofă din *Ondina* printr-un limbaj figurat, dominat de epitetul multiplu și de personificare:

L-al orelor zilei șirag rîzător
Se-nșir cele negre și mute
Ce poartă în suflet mistere de-amor
Pălite, sublime, tăcute.

Și noaptea din nori
Pe-aripi de fiori
Atinge ușoară, cu gîndul,
Pămîntul.

Imaginea se construiește prin amplificare retorică: orele nopții (previzibil „negre" și „mute") sînt un fel de ființe ale timpului, care au „suflete" misterioase, încărcate adică de „mistere de-amor", mistere care, la rîndul lor, sînt calificate printr-un triplu epitet („pălite", „sublime", „tăcute"). În ultimă instanță, întregul tablou e amplificarea retorică a enunțului implicit „se întunecă", în raport cu care transcrierea „poetică" e strict ornamentală. Totalitatea imaginilor din această primă strofă e însumată într-o figură globală: *alegoria* înserării.

Varianta *Ecò* abandonează atît principiul structurant al amplificării, cît și tratarea alegorică, reducînd tabloul abstract-ornamental la enunțul propriu: „Cu-ncetu-nserează". În locul tratării abstract-alegorice a termenului tematic („seara") poetul optează pentru reconstruirea plastică a tabloului înserării (moment al „izvorîrii" luminilor astrale), cedînd unei vocații vizualizante pe care și-o recunoaște într-o notă manuscrisă pe marginea traducerii din Rötscher („Întocmai ca mine în pictură, astfel încît tablourile ce mi le-nchipuiesc le văd în colori cu față cu tot înaintea ochilor, pe cînd vorbele nu sînt nici la jumătatea înălțimei acelor figuri cuasi vii ce mă-ncîntă în reveriile mele."[21]). Amplificat la două strofe, tabloul amurgului aduce acum un repertoriu imagistic specific eminescian, cristalizat în jurul a două intuiții fundamentale: înserarea văzută ca timp al nașterii, al izvorîrii[22], ceea ce comportă o izotopie a acvaticului aplicată spațiului celest (stelele *„isvorăsc"* în *„umede lanuri"*) și, în al doilea rînd, descoperirea nucleului luminiscent din inima „umbrelor", ceea ce conduce la o izotopie a luminii (stele — „diamant e în aer", luna — „scut argintos", „aburi de-argint"):

Cu-ncetu-nserează și stele isvorăsc
Pe-a cerului arcuri mărețe.
În umede lanuri de-albastru ceresc,
Merg norii cu hainele crețe
Și stîncile rar
Ca stîlpii răsar
Negriți și-ndoiți de furtună
În lună.

Diamant e în aer, în codri miros

Și umbră adînc viorie;
Și luna-i a cerului scut argintos
Și stele păzesc în tărie
Și văile sunt
În aburi de-argint
Pierdute-ntr-al doinelor șuier
Din fluier.

Imaginea nu mai are nimic din caracterul convențional alegoric din *Ondina*. „Plasticizarea" imaginii a putut da, dimpotrivă, impresia că ne aflăm în fața unor tablouri „realiste"[23]. E, indiscutabil, în tabloul eminescian o imensă acuitate senzorială, care măsoară „adîncimea" unei culori („umbră adînc viorie"), parfumul umbrei păduratice, strălucirea diamantină a negurei, tremurul acvatic al bolții cerești. Poate fi însă calificată această putere de sugestie senzorială drept „realistă"? Tabloul eminescian nu administrează, cu exactitatea topografică a tablourilor mimetice, „realitatea", ci universul inefabil al senzațiilor, combinate uneori în sinestezii de tip simbolist (în *Demonism*, aerul paradisiac e „un aur / Topit și transparent, mirositor / Și cald"; în *Miradoniz*, lumina e „verzuie, clară, aromată" și aerul văratic e „dulce, moale"). Vizualizarea plastică din reveriile eminesciene nu însemnează „supunere la real", ci supunere a realului, remodelat după un cod propriu, în care principalele articole de crez sînt natura luminiscentă a universului și convergența elementelor, reciproc convertibile (aerul are caracteristicile acvaticului, lanurile migrează pe bolta cerească, metalul se sublimează în culoare de vreme ce aburii sînt nu „argintii", ci „de argint" etc.; în altă parte, halele din fundul mării sînt *înalte — Odin și Poetul —*, în timp ce înaltul cerului e *adînc*, focul astral e umed — „Stelele nasc *umezi* pe bolta senină" în *Sara pe deal —*, iar apele ard în văpăi — *Bogdan Dragoș*). Ceea ce „vede" Eminescu în peisaj nu sînt semnele realului înregistrate mimetic, ci sensul lor ascuns, noumenal, dezvăluit privirii vizionare. De altfel, în ultima ei secvență, poema *Ecò* destructurează, printr-un joc ironic, viziunea ce a instituit peisajul, redus mai întîi la un tablou fantasmatic, în care castelul nu mai e decît fragila, iluzoria construcție de o clipă a norilor, străbătută de fantomatice reflexe selenare:

Pe vîrful de munte, în codri-mbrăcat,
De nouri grămezi se adună
Și unul pe altul, măiestru urcat,
Ei par o cetate în lună.

Și bolțile-n muri
Și stîlpii sunt suri,
Lumina din arc de fereastră
E-albastră.

În halele-albastre-nstelatele bolți —
Te uiți prin coloane de nouri
Și luna ieșind dintr-a stîncilor colți
Le împle cu mii de tablouri.
Lumina-i de-argint
În nouri s-a frînt
Și se-ncheagă prin naltele dome
Fantome.

În hainele albe de neguri de-argint
Și creții de roze purpure,
Și părul pe frunte cu stele e prins,
Ca îngerii albe și pure —
Prin gene de nor
Ca visuri strecor
Ducînd înstelata lor viață.
Prin ceață.

Jocul luminii selenare care a instituit universul suav al seratei cosmice e suspendat ironic în ultima strofă, în care balul cosmic e redus la dimensiunea unui scenariu oniric, fragment din visul naturii transfigurate prin dansul luminii și al umbrelor:

Un șuier în noapte, prin codri, un vînt,
Un freamăt și totul dispare . . .
Și nori se-ncrețesc risipiți și se-avînt.
În lună stau stîncile rare —
Iar junele-iubit
E-un brad putrezit
Pe trunchi de granit, pe ruine
Bătrîne.

Derealizarea universului primește în cele din urmă valoare de temă în *Ecò*, poem al cărui final, conceput în registrul ironiei romantice, pulverizează viziunea pe care a instituit-o, echivalînd-o cu jocul iluzoriu al umbrei și al luminii.

*
* *

Dincolo de particularitățile tematice ale unui anume poem, derealizarea este o caracteristică generală a imaginii eminesciene. Dar, în poemele care pun în relație universul

naturii cu existența umană, derealizarea apare ca specifică acesteia din urmă, în timp ce natura primește consistența fermă a „realului". Textul eminescian construiește în mod predilect raportul real-ireal prin mărci gramaticale, în special prin punerea în relație a prezentului indicativ (timp, prin excelență, al „realității") cu alte timpuri ale aceluiași mod sau cu alte moduri verbale.

Alternarea timpurilor în interiorul indicativului permite instituirea unui joc de „realizări" ale irealului sau, invers, de „irealizări" ale universului dat ca real. O situație nucleară de acest tip o constituie instituirea, în trecut sau în viitor, a unui prezent pe care îl putem numi „vizionar". Acesta e cazul tabloului cosmogonic și escatologic din *Scrisoarea I:* gîndirea dascălului, coextensivă gîndirii demiurgice, pătrunde aici trecutul („La-nceput, pe cînd ființă *nu era,* nici neființă...") atingînd, vizionar, momentul care originează timpul însuși („Dar deodat-un punct *se mișcă*... cel întîi și singur. *Iată-l*...") și, mai apoi, dezleagă negura viitorului pînă la punctul simetric, care marchează moartea timpului („Timpul mort *și-ntinde* trupul și *devine* veci-nicie..."). În majoritatea cazurilor, acest prezent vizionar se instaurează în text cu ajutorul unor mărci semantice, prin verbe ca *privesc* sau *văd.* În *Epigonii,* trecutul literelor române învie „Cînd *privesc* zilele de-aur a scripturelor române" și „*Văd* poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere"; în *Memento mori,* istoria civilizațiilor moarte e panoramată de privirea vizionară („Și *privesc*... Codri de secoli, oceane de popoare... Și icoanele-s în luptă — *eu privesc și tot privesc*"); în *Fiind băiet păduri cutreieram,* paradisul pierdut al copilăriei reînvie, vizionar, în amintire: „Un rai din basme *văd* printre pleoape...".

Alternanța imperfect/prezent apare în cazul „realizării" vizionare a unui spațiu ireal (al poveștii, al amintirii, al visului, al halucinației). Imperfectul ne introduce în universul ireal, pentru ca, odată admiși aici, să-i acordăm, din interior, realitatea prezentului. Așa pătrundem în spațiul de basm din *Miradoniz:*

> Miradoniz *avea* palat de stînci.
> Drept streșină *era* un codru vechi
> Și colonadele *erau* de munți în șir,
> Ce negri de bazalt *se înșirau*
> . . . . . .
> O vale-adîncă și întinsă, lungă,
> Tăiată de un fluviu adînc, bătrîn,

Ce pe-a lui spate văluroase *pare*
A duce insulele ce le are-n el —
O vale cît o țară *e* grădina
Castelului Miradoniz.

Așa ne despărțim, în finalul poemei *Sarmis,* de universul fabulos care și-a cucerit, acolo, prezența atemporală a mitului:

Din codrii singuratici un corn *părea* că sună.
Sălbatecele turme la țărmuri *se adună.*
Din stuful de pe mlaștini, din valurile ierbii
Și din poteci de codru *vin* ciutele și cerbii,
Iar caii albi ai mării și zimbrii zînei Dochii
Întind spre apă gîtul, la cer *înalță* ochii.

Așa ne instalăm, ca-ntr-o altă realitate, în miezul viziunii onirice din *Vis:*

Pluteam pe-un rîu. Sclipiri bolnave
Fantastic *trec* din val în val . . . ,

sau în universul halucinant din *Melancolie:*

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care *trece* albă regina nopții moartă.

Invers, alternanța prezent/viitor poate avea un efect de i-realizare a universului. Efectul acesta nu este, însă, obligatoriu, pentru că viitorul nu are în mod automat marca irealității. Într-o poezie cum e *Sara pe deal,* viitorul din final, cerut de logica scenariului idilei și pregătit (atenuat) printr-un prezent cu sens de viitor („Ah! în curînd satul în vale-*amuțește,* / Ah! în curînd pasu-mi spre tine *grăbește*") e departe de a transforma promisiunea fericirii viitoare într-o iluzie. În schimb, în *Povestea codrului,* realitatea naturii și irealitatea erosului se opun prin opoziția modurilor și a timpurilor verbale: indicativul prezent este timpul naturii („Împărat slăvit *e* codrul . . ."), în care ființa umană *proiectează* doar să pătrundă; registrul ei e, prin urmare, acela al conjunctivului („Hai și noi la craiul, dragă, / Și *să fim* din nou copii"), sau al indicativului viitor cu marca „ireal" („Amîndoi *vom merge*-n lume . . .").

Relația real/ireal se instituie, mai frecvent, prin alternarea indicativului prezent cu alte moduri verbale, spre pildă conjunctivul sau condiționalul. Oscilația între un univers instituit prin text ca real și un univers propus ca ireal apare cu claritate exemplară în două texte înrudite, pe alocuri, pînă la identitate: secvența idilică din ultima parte

a poemei *Luceafărul* și prima ei variantă, poezia erotică din 1879, *Să fie sara-n asfințit*. Piesa lirică din 1879 construiește universul ca proiecție a unui vis erotic; lumea nu e descrisă, ci dorită, chemată spre ființă printr-o îmbinare de conjunctive și imperative:

Să fie sara-n asfințit
Și noaptea să înceapă;
Răsaie luna liniștit
Și tremurînd din apă

Și să împrăștie scîntei
Cărărilor din crînguri;
În ploaia florilor de tei
Să stăm în umbră singuri
. . . . . .
Cu farmecul luminei reci
Simțirile străbate-mi;
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi . . .

Rescriind textul ca fragment al poemei *Luceafărul*, transpunîndu-l deci într-un alt registru liric, obiectiv (definit de Tudor Vianu prin formula „liricii rolurilor"[24]), Eminescu dă statut de realitate universului inițial conceput ca spațiu al dorinței: cuplul nediferențiat al eroticii („noi") se supune distribuției de roluri obișnuită în idila eminesciană (el — paj, ea — prințesă, castelană sau crăiasă); natura primește statut ferm de existență și, ca urmare, conjunctivul invocării face loc indicativului:

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurînd din apă . . .

În opoziție cu existența postulată ca reală a naturii, singur universul uman rămîne deschis irealului, și-și păstrează libertatea întreagă: în rostirea pajului se conservă, ca unic mod verbal, imperativul din textul inițial, care nu constată existența — dată — a iubirii, ci o cheamă în ființă prin rostire:

— O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea nea de patimi.

Cînd natura e raportată la existența umană, relația între „realitatea" universului, ferm existent, al naturii și „irealitatea" universului uman, liber să-și dea formă prin rostire, apare ca o intuiție originară a operei eminesciene. În *O călărire în zori*, cavalcada matinală se desfășura într-un univers descris ca real:

A nopții gigantică umbră ușoară
Purtată de vînt,
Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară
Din aripi bătînd...

Cuplul se desprinde din neguri, purtat de zborul calului, și vocea tînărului îndrăgostit articulează în cîntec un univers de existențe ipotetice, un univers al dorinței:

De-ai fi, dragă, zefir dulce,
Care duce
Cu-al său murmur frunze, flori,
Aș fi frunză, aș fi floare,
Aș zburare
Pe-al tău sîn gemînd de dor...

Vocea naturii îngînă ironic cîntecul care irealizează lumea („Iar Eco își rîde de blîndele plîngeri") și, în finalul poemei, murmurul rîului se insinuează ca un ecou ce transferă, jucăuș-ironic, existența reală a naturii în codul uman al dorinței:

Și rîul repetă ca cîntul de îngeri
În repede danț:

De-aș fi mîndră, rîușorul,
Care dorul
Și-l confie cîmpului,
Ți-aș spăla c-o sărutare,
Murmurare,
Crinii albi ai sînului!

La celălalt capăt al creației eminesciene, o poezie tîrzie cum e *Și dacă...* construiește, cu ajutorul paralelismului sintactic, o relație de dependență între universul „real" al naturii și spațiul sufletesc. Cele trei strofe repetă, cu mici modificări, o structură sintactică unică, ce organizează în jurul regentei redusă la un singur cuvînt („E") un univers

al naturii (primele două versuri din fiecare strofă) și un univers al mișcărilor interioare (ultimele două versuri):

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.

Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

Primele două versuri dețin, în raport cu regenta, funcția de subiective; natura, ale cărei mișcări sînt construite, toate, la prezent indicativ, alcătuiește astfel subiectul ferm al existenței universale. Verbul din regentă poate fi citit ca verb copulativ (și atunci versurile 3—4 sînt propoziții predicative), dar el e, mai degrabă, interpretabil ca verb al existenței, și în acest caz propozițiile care consemnează — utilizînd constant modul conjunctiv — mișcările sufletești sînt, din punct de vedere sintactic, finale. Indiferent de statutul pe care îl acordăm verbului din regentă, din punct de vedere semantic relația celor două planuri rămîne aceeași: existența fermă a naturii, „realitatea" ei, se repercutează asupra spațiului sufletesc, liber de orice conținut ferm (l-am numit „ireal"), într-un fel de transfer de realitate. În ultimă instanță, relația simplificată a celor doi termeni rămîne: Natura *e* (există) — ramurile bat în geam, plopii se cutremur — etc. — pentru ca tu să fii sau, mai exact, pentru ca gîndul meu să te facă să primești existență (să te apropii, în minte să te am etc.). În treacăt fie spus, acesta e și raportul stea-ființă pămîntească în *Luceafărul:* Hyperion, steaua, *este,* participă adică la existența fermă, la realitatea naturii; Cătălina există însă doar în registru potențial; ea și-ar putea primi realitatea prin conjugare cu astrul: „Eu *sunt* luceafărul de sus / Iar tu *să*-mi *fii* mireasă".

Același raport real/ireal se instituie între natură și ființa umană în *Lacul:* în vreme ce nuferi galbeni *încarcă* lacul, care *cutremură* o barcă, prezența umană se asociază, dintru început, trecerii înspre o zonă ambiguă, în care realul își

pierde fermitatea: eu ... *„parc-ascult* și *parc-aștept"*. (Irealizarea universului prin modalități lexicale de construire a unui regim al aparenței, dominat de verbul *a părea* și de adverbul *parcă*, e o constantă a operei eminesciene, atît în versuri — *Melancolie*[25], *Departe sunt de tine, Sarmis, Mureșanu* etc., cît și în proză — *Avatarii faraonului Tlà*). Astfel pregătită, prezența așteptată a iubitei coagulează (printr-un șir de conjunctive) un univers al dorinței, un univers imaginar: „Ea din trestii să răsară / și să-mi cadă lin pe piept. // Să sărim în luntrea mică... Să plutim cuprinși de farmec...". Finalul destramă însă prezența iluzorie, instaurînd ca reală absența: „Dar nu vine...".

Aparent mai complicat e regimul verbelor în *Mai am un singur dor*. Cu excepția titlului și a primului vers, care instituie, semantic, registrul ireal al dorinței, verbele care apar la indicativ prezent ne plasează într-un univers refuzat prin negație („Nu-mi trebuie flamuri, / Nu voi sicriu bogat"). Într-un singur caz, într-o temporală ce pare a trimite la timpul etern al naturii („Pe cînd cu zgomot *cad* / Izvoarele-ntr-una..."), prezentul e asociat lumii, dar unei lumi în eternă trecere, în eternă prăbușire. În rest, lumea, inclusiv natura (fapt mai puțin obișnuit la Eminescu) *nu este*, ci e chemată, în numele acestui singur dor, *să fie*:

Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin

. . . . . .

Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga.

Conjunctivul se aplică aici, deopotrivă, naturii și ființei umane cufundată în somnul morții. Decît că natura nu mai apare ca o realitate în sine, ci ca univers resimțit prin

somnul morții: codrul nu *e* (raportat la sine însuși), ci eu doresc să-*mi* fie aproape; cerul nu *e* senin, ci eu visez *să-l am* astfel — ceea ce înseamnă că această natură derealizată e resimțită ca un trup cosmic al ființei cufundate în moarte. Ultima strofă modifică însă regimul modurilor verbale: cufundarea în moarte transformă treptat ființa umană (pînă acum „pribeagă", străină în raport cu existența cosmică) în natură. Vindecată de pribegie, reintegrată naturii și re-cunoscută ca atare de luceferii ce „o să-mi zîmbească *iar*", ființa devenită natură cîștigă statutul de realitate al acesteia și poema se încheie în cheia realității promise de indicativul viitor:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte,
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zîmbească iar.
Va geme de patemi
Al mării aspru cînt...
Ci eu voi fi pămînt
În singurătate-mi.

Conjunctivul din *Mai am un singur dor* are deja o nuanță imperativă. Relația explicită imperativ-indicativ prezent face însă și mai evident jocul ireal-real, adică voința de a institui lumi prin rostire. Așa, în interludiul din poemul dramatic *Mureșanu*, visurile și somnul inversează relația real-ireal printr-o serie de descîntece, adică prin actul rostirii magice, dominată de imperative:

Visurile: Somn,
Tu al nopților domn!
Ne dă prin a gîndului ceață
Viață...

Somnul: Sună vînt prin frunzele uscate,
Lună treci prin vîrfuri de copaci,
Tu, isvor întunecate,
Într-un cîntec glasu-ți să-l desfaci

Lună! Soră! pe-a lui frunte
Stai și farmăcă gîndirea...

Regele Somn cheamă în ființă universul oniric, instituit prin rostire magică:

Răsună corn de aur și împle noaptea clară
Cu chipuri rătăcite din lumea solitară
A codrilor . . . În cîrduri veniți genii șăgalnici
Ce-acum împleți pămîntul cu sunetele jalnici . . .
. . . . . .
Învie codru! Duhuri cu suflet de miresme
Zburați prin crenge negre ca străvezie iesme . . .

Același mecanism de chemare în ființă prin rostire funcționează și-n erotică, în poezii cum ar fi *Lasă-ți lumea* . . . Cazurile, deja semnalate[26], de omonimie a indicativului prezent cu imperativul produc, în cîteva dintre capodoperele eminesciene (în special în elegii), ambiguizarea relației real-ireal. În ciclul celor trei *Sonete*, imperativul crește din interiorul prezentului, a cărui „realitate" o estompează prin ambiguizare („*Răsai* din umbra vremilor încoace . . . *Cobori* încet . . ."). Ambiguitatea statutului modal al primului verb din elegia *Din valurile vremii* („răsai") transformă acest poem erotic în expresia efortului dramatic, eșuat, al gîndirii de a concura puterea de derealizare a timpului:

Din valurile vremii, iubita mea, răsai,
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai —
Și fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!
. . . . . .
Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump . . .
. . . . . .
Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur, cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos . . .
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Interpretînd „răsai" ca un imperativ, portretul din prima strofă devine (prin jocul, deja explorat, al alternanței imperativ/indicativ prezent) instituirea unui univers prin rostire (aici, prin glasul amintirii). Dar efortul de convertire a irealului în real e pus, în strofa a doua, sub semnul întrebării, și „realitatea" iluzorie, instituită prin rostire, lunecă înapoi, în spațiul ambiguu al dorinței („din noianul de neguri să te rump . . . să te ridic . . ."), pentru ca în strofa finală să recadă în plină irealitate („un chip aievea nu ești").

În toate textele comentate, jocul timpurilor și modurilor verbale a confirmat o componentă a ontologiei eminesciene. Față în față cu realitatea naturii, spiritul uman se zbate între nostalgia realului și conștiința propriei irealități, pe care încearcă să și-o asume ca libertate demiurgică, instituind lumi proprii, fragilele lumi plasate la hotarul ambiguu între real și ireal.

*

* *

Comentînd, la începutul acestui capitol poezia *Frumoasă-i*, observam că una din modalitățile esențiale prin care Eminescu derealizează peisajul e construirea lui printr-un joc de reflexe și oglindiri. Acest joc al imaginilor dematerializate se cristalizează și în sistemul motivic al operei eminesciene, cu consecințe în planul tipologiei eroilor săi. În cîteva din marile poeme postume *(Povestea magului călător în stele, Mureșanu)* apare un cuplu straniu de personaje a căror întîlnire se petrece în mod obligatoriu pe malul mării — sau pe mare —, adică este condiționată de prezența oglinzilor acvatice ca spațiu de reflectare; cuplul acesta este alcătuit dintr-un călugăr-poet (uneori, cu înfățișare de mag) și un „chip" angelic, o imagine feminină suavă, intangibilă, care apare fugar la ferestrele unui castel înconjurat de ape și pare a se fi întrupat dintr-o rază la chemarea cîntecului (în fond, un „descîntec de coborîre") intonat de călugărul-poet. Chipul din castelul înconjurat de ape pare a fi un motiv obsesiv al operei eminesciene, de la micile poezii din prima etapă de creație *(Linda, Cine-i?)*, trecînd prin poemele *Povestea magului călător în stele* și *Mureșanu* și recunoscîndu-se ca schemă modelatoare de profunzime în imaginea eroinei din *Luceafărul*, al cărei prim avatar, *Fata în grădina de aur*, nu moștenise din basmul lui Kunisch nici una din trăsăturile ce o apropie pe prințesa îndrăgostită de Luceafăr de „chipurile" suave și vag determinate din poemele eminesciene de tinerețe. Constanța acestui motiv (dincolo de metamorfozele pe care le-a suferit de la „chipul-rază" la „chipul de lut" îndrăgostit de raza Luceafărului) mă determină să insist asupră-i căutîndu-i, în spațiul poeziei eminesciene, arhetipul și avatarurile.

O prefigurare a motivului apare în *Linda* (1866), poezie înrudită cu exoticele lui Alecsandri. Pe malul mării, printre „ruini ce se deșir", Linda, pe a cărei față „plîng gîndiri", rătăcește, geniu blond al ruinelor, oglindită de ape:

Marea vede chipu-i pal
Și-n adîncuri zugrăvește
Prin ruini un ideal.

„Din placa de argint" a apelor, imaginea fugară vrăjește un tînăr pescar, și oglinzile marine devin spațiul legănător și nestatornic („luciul vagabond") pe care, în finalul acestei grațioase convertiri idilice a motivului Lorelei, va zbura luntrea cu cei doi îndrăgostiți. Spațiul ruinelor de pe malul mării și chipul angelic, dematerializat prin reflectare în oglinzile acvatice, — iată elementele prin care *Linda* prefigurează motivul „chipului din castel".

Zece ani mai tîrziu, abandonînd finalul idilic din *Linda*, Eminescu definitivează poezia *La fereastra despre mare* (1876) în care păstrează doar componentele fundamentale ale motivului: *castelul* („În fereastra despre mare / Stă copila cea de crai"), *oglinda acvatică* („Fundul mării, fundul mării / Fură chipul ei bălai") și vraja pe care *chipul*, niciodată văzut altfel decît în oglinda mării, o exercită asupra *pescarului* îndrăgostit:

Spre castel vreodată ochii
N-am întors și totuși plîng —
Fundul mării, fundul mării
Mă atrage în adînc.

Arhetipul „chipului din castel" îl constituie, în spațiul creației eminesciene, Mira, personaj prezent într-o serie de proiecte și fragmente de drame istorice, concepute în perioada 1867—1872[27]. În cel mai elaborat dintre fragmente, intitulat chiar *Mira*, eroina este fiica pîrcălabului Luca Arbore, logodnica poetului Maio, iubită cu un amor demonic și disperat de Ștefăniță-vodă, iubită și de pescarul-călugăr Petru Majă, viitorul domn Petru Rareș. Într-un alt proiect dramatic, Mira, iubită demonic de Ștefăniță-vodă, îl ucide și se sinucide, cu toate că o dragoste adîncă o leagă de Petru Rareș. Și tot o blondă, lunatică Mira, de astă dată fiica domnului Ieremia Movilă, e iubită de Marcu (în proiectul *Marcu-vodă)* sau, în altă parte, de Miron, fiul lui Toma Nour, unealta politică a lui Mihai Viteazul. Epocile, domnitorii, personajele, intriga, totul se schimbă în aceste proiecte de drame istorice; neschimbat rămîne doar numele Mirei, imaginea ei de Ofelie lunatică și fascinația pe care o exercită în juru-i. Mira, personaj non-istoric în lumea dramelor istorice eminesciene, coagulează de fapt intriga pieselor în toate aceste proiecte, trezind adorația angelică a poetului Maio, iubirea torturată a desfrînatului și damnatului Ștefă-

niță-vodă, iubirea „arabă“ a lui Petru Rareș, iubirea lui Marcu sau a lui Miron, dar rămîne departe de pasiunile pe care le-a deșteptat într-o lume în care se simte rătăcită. Mira e, în indicațiile ce însoțesc lista personajelor piesei care-i poartă numele, o „fată palidă și lunatecă — cu inima la început rece ca a unei vergine ce-a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice, care nu se știe cum de rătăcește pe pămînt, cînd nimica din ea nu poate fi a pămîntului. Nu are neci durere, neci bucurie — ci învelită ca un mister în norul ei de melancolie e cu inima nedeșteptată — și deși e să se cunune cu Maio, ea-i spune că nu-l iubește (Blondă)“. Lui Ștefăniță-vodă i-a apărut în „cetățuia neagră“ de pe malurile mării și de atunci voievodul „a căzut într-un fel de nebunie întunecată și tăcută“, căci chipul imaterial îl torturează ca o vrajă — și unii presupun chiar că la mijloc este o vrajă: „Alții spun că moșu-său, Petru Rareș, s-ar fi tăvălind aicea în straie rupte de pescar... c-ar fi pustnicind prin niște ruine... c-ar fi îmblînd noaptea cu vrăji pe țărmii mării... Mai știi! Om învățat, Petru Rareș... Poate că toate, cetățuia și locuitoarea ei, nu sunt decît vrăji de-ale lui, închegări ale văzduhului...“. Atins de vraja Mirei („o femeie... o cîntare... știu eu, poate o vrajă“), Ștefăniță-vodă își simte sufletul „înnoptat“ și Maio, poetul angelic, e gata să-și sacrifice iubirea, sperînd să-l poată salva pe domn și prin el să poată salva Moldova; leacul ar fi iubirea domnului pentru Mira, pentru logodnica la care Maio renunță, celebrînd-o într-un cîntec intitulat *Nordica*. Cu titlul schimbat *(Cine-i?)*, aria lui Maio apare și separat în manuscrisele eminesciene, ca fragment „din drama *Steaua mării*“. Cîntecul lui Maio concentrează principalele elemente ale motivului pe care l-am numit „chipul din castel“: *marea* — nordică și vijelioasă —; *castelul* „cu murii-n nouri“,

... trist și mare
Ce se-nalță rece, sur,
Cu fantasticul lui mur
Și cu fruntea-n cer de-azur

și *chipul* angelic, blond, palid și visător — „al serafilor monarc“, o „zînă fără nume“ — veghind în ferestrele boltite:

Un monarc cu fața pală
Și cu păr de-un aur blond
Iar în ochiu-i vagabund
Vezi lumina matinală
Stele-albastre fără fund.

Elemente disparate sau elemente conexe motivului în discuție (castelul-ruină; marea-oglindă; călugărul-poet-mag sau pescarul îndrăgostit de chipul din ape; chipul) apar frecvent în proiectele succesive ale dramei *Mira*. Petru Rareș, viitorul domn, cumulează dubla ipostază de *pescar* (ca-n *Linda*) și *călugăr* (ca-n *Mureșanu* sau *Povestea magului călător în stele*); scîrbit de visul iluzoriei puteri voievodale, Petru se descoperă „un visător. Picioarelor, ce li era dor de covorul tronului, astăzi li-e dor de pustie; frunții ce visa coroană i-e dor de visătorie și comanac". Adormit pe malul mării, lîngă „ruina bisericei dace (ori tatare)", cu lira atîrnată de stîlpii bisericii invadate de apă, Petru Rareș este călugărul-poet îndrăgostit de raza-chip angelic (sau chip al unei moarte), care va reapărea în *Povestea magului călător în stele*.

Castelul poate lua înfățișarea de cetățuie neagră, de biserică ruinată sau pur și simplu de ruină. Ruinele sînt, în viziunea din *Mira* (într-un monolog al bătrînului Luca Arbore) hieroglife ale unui alt timp istoric, semne ce încifrează sensul vîrstelor apuse:

> Ruina sură e-un vis încremenit
> E-un basmu făcut peatră, e-un veac înmărmurit!

Ruinele de pe malul mării par semne dintr-un limbaj al cărui înțeles s-a pierdut. Castelul-templu-mormînt din *Mureșanu*, cetățuia neagră ori ruinele bisericii (dace, tătare?) din *Mira* (tablouri cu un pronunțat caracter oniric) au valoarea unor semne tulburătoare, care și-au pierdut înțelesul, deși promit un înțeles. Spații care se metamorfozează, cu sensul fugar, incert (castel? cetate? biserică?), ruinele de la malul mării sînt semne disparate dintr-un limbaj uitat, care tulbură, în adîncurile ei, memoria.

În acest spațiu ruinat de la marginea lumii, între pămînt și apă, *marea* — dar și *aerul* — primesc funcție de *oglindă*. Chipul angelic „ce plană-n palatul fericit" este „Gîndit de-adîncul mării, de aer oglindit", căci, mărturisește unul dintre eroi, „Cred aerul oglindă în care se reflectă îngerii cerului".

În sfîrșit, *chipul* — aici, blonda, lunatica Mira — este „reflectul unui înger pe pămînt", este „îngerul gîndirei, umbră lunatecă" sau este (ca-n *Povestea magului călător în stele)* sufletul unei moarte, pe care cîntecul — sau magia —

îl coboară într-o formă cu aparențe materiale. Lunatismul Mirei e o altă față a morții, căci

Moartea e un munte sînt
Pre departe de pămînt
Luminat de-al lunei gînd.

Dacă la înfățișarea Mirei vom adăuga trăsăturile imaginii feminine din *Mureșanu* și *Povestea magului călător în stele*, sau specificarea din titlul dramei proiectate, *Steaua mării*, din care e desprins micul poem *Cine-i? (Nordica* din *Mira)*, chipul din castel își va dezvălui în primul rînd natura luminoasă și astrală. Stea — sau luceafăr — a(l) mărilor e, în *Rugăciune*, Maria, pe care Eminescu, spirit ateu, n-o celebrează în calitate de divinitate creștină, ci în calitate de întrupare a principiului feminin mîntuitor. Natură astrală și acvatică totodată, Fecioara din *Rugăciune* este un alt avatar al Chipului din castel. Lunatica Mira pare a fi o imagine antropomorfizată a lunii reflectată în apele mării. Întruparea — antropomorfizare a luminii astrale — este, în *Mureșanu* și în *Povestea magului călător în stele*, dar pare a fi și în varianta *Petru Rareș* a *Mirei*, rodul cîntecului prin care călugărul-poet (consubstanțial demiurgului) atrage în ființă, ca printr-un descîntec de coborîre, sufletul rătăcitor în „noaptea neființei" sau raza de lumină. Acesta trebuie să fie sensul lirei lui Petru Rareș, eroul care pare a oscila între vocația ascetică și poetică și vocația de conducător (în scena finală din proiectul schițat al dramei, Petru Rareș ar fi fost silit să opteze în cele din urmă, primind sceptrul și lăsînd să cadă, pe trupul neînsuflețit al Mirei, cununa de laur). Acesta este sensul cîntecului lui Mureșanu și sensul lirei călugărului din *Povestea magului călător în stele*:

Eu de pe stîlpul negru iau arfa de aramă,
Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat,
Arfa care din pietre durerile le cheamă,
Din stîncile stîrpite, din valu-nfuriat . . .

Și cînt . . . Din valuri iese cîte o rază frîntă
Și pietrele din țărmuri îmi par a suspina.
Din nori străbate-o rază molatecă și blîndă,
O rază diamantă cu-albeața ei de nea.

Și raza mă iubește, mîngîie a mea frunte
Cu-a ei lumină blîndă — o muzică de vis
Din aer și din mare cîntului meu răspunde,
Cîntec născut din ceruri și-al mării crunt abis.

La mijlocul de aer, în sfera de lumină,
Din frunte-mi se retrage raza cea de cristal,
Ea prinde chip și formă, o formă diafanină,
Înger cu aripi albe, ca marmura de pal.

. . . . . .

Tot ce-am gîndit mai tînăr, tot ce-am cîntat mai dulce,
S-a-mpreunat în marea aerului steril
Cu razele a lunei ce-n nori stă să se culce
Și a format un înger frumos și juvenil.

Cu componentele sale astrale și acvatice, motivul chipului din castel apare astfel ca o constantă a poeziei eminesciene de tinerețe. Nu uimește, de aceea, prezența constantă a Mirei în proiectele dramatice din 1867—1872, prezență indiferentă la modificarea tuturor celorlalte personaje. Uimește însă altceva: în general, variantele eminesciene modifică frecvent numele eroilor (ale eroilor care, ca Mira, nu au statut de personaje istorice, ci fictive); de la aceste aproximări succesive și căutări a numelor, Mira face excepție; numele eroinei rămîne neschimbat, el e „găsit" de la început și pare intim, indisolubil legat de natura personajului. Ar fi oare hazardat atunci să raportăm numele Mirei la franțuzismul „a mira" cu sensul de „a oglindi", pe care Eminescu îl folosește frecvent în tinerețe?[28] „Reflect" angelic și astral, Mira — și, prin ea, Chipul din castel — își dezvăluie natura platoniciană de reflex sau oglindire a Ideii, pe care personajul feminin o are adesea în poezia de început a lui Eminescu.

La celălalt capăt al creației eminesciene, în *Luceafărul*, regăsim motivul Chipului din castel; îl regăsim însă substanțial modificat. Principesa din *Luceafărul*, care în variantele anterioare, de basm, era prizonieră în palatul din grădina de aur, se regăsește acum în spațiul caracteristic eminescian al castelului de la marginea mării unde, avatar al Chipului din castel, ea așteaptă, la fereastra dinspre mare, desprinsă „Din umbra falnicelor bolți", răsăritul Luceafărului. Chipul din castel și-a pierdut natura celestă. Marea — ca și oglinda din iatac — n-o mai oglindește pe ea, ci imaginea astrului, a cărui nostalgie o bîntuie. Descîntecul de coborîre nu-i mai e adresat ei, celei de jos, ci astrului chemat să se-ntrupeze. Ajuns Cătălina, Chipul din castel și-a pierdut natura astrală și a devenit „chip de lut" (întrupare, deci, nu a luminii, ci a materiei amorfe, opace, țărîna), dar păstrează nostalgia astrului interzis și neînțeles. În ciuda modificării de roluri, motivul Chipului din castel

modelează imaginea eroinei din Luceafărul, motivînd nostalgia astrală care n-o încerca nici o clipă pe eroina basmului *Fata în grădina de aur*.

*

* *

„Oglinda" este metafora, poate, centrală în opera eminesciană[29]. Aparent în tradiția poeticii mimetice, opera însăși e desemnată prin metafora oglinzii; *aparent* doar, pentru că nu e vorba de reflectarea „realului" într-o oglindă obișnuită, ci de imaginea ce ia naștere într-o „oglindă de aur": legendele istorice ale lui Bolintineanu sînt numite de Eminescu „oglinzi de aur ale trecutului românesc"[30]. *Oglinda de aur*, termen recurent al lexicului poetic eminescian, este un instrument de cunoaștere magică (sau vizionară), un spațiu de revelare a esențelor, căci în ea se dezvăluie nu fenomenul tranzitoriu, ci lumea în idee. Dreaptă moștenire a poeților, oglinda de aur aparține la origine regilor magi (într-un asemenea spațiu magic o constrînge Regele Tlà pe Isis să-și dezvăluie chipul în *Avatarii faraonului Tlà*) sau magilor astrologi: în *Memento mori*, magul epigtean

... priivea pe gînduri în oglinda lui de aur,
Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun.
El în mic privește-acolo căile lor tăinuite
Și c-un ac el zugrăvește cărărușile găsite —
A aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun.

Dezvăluind „sîmburul lumii", oglinda de aur reflectă așadar nu creațiunea, ci legile creației, ca o imagine directă a „gîndirii divine". Ca atare, ea se înrudește de aproape cu *cartea sacră* (cartea de magie din *Sărmanul Dionis*, cartea „ce Dumnezeu a scris" din *Mira*, cartea pe care o citește perpetuu — actualizînd perpetuu momentul instituirii ordinii cosmice — magul din *Povestea magului călător în stele*). Cea mai caracteristică apariție a dublului motiv oglindă de aur-carte magică e de căutat într-o splendidă variantă a postumei *Pustnicul*, care înscenează tocmai momentul scrierii ca pe o trans-scriere a ordinii revelate:

În sala naltă cu covoare moale
Sus cu-acoperămîntul ei deschis
Ceru-l vedeai albastru — stelele sale
Curgeau încet și tremurau ca-n vis
Pe murii salei catifeaua moale
Și neagră strălucea adînc și-nchis —
Noapte era-n castelul lui De Lorme
Stelele curg și îngerii adorm.

Pe negri muri de catifea sunt nalte
Marmure albi ca lapte de argint
Sunt statue unei antice dalte
Cu forma lor viața ele-o mint
Migdali ridică ramurile-nalte.
În noaptea plină de lumini o-ntind
Jos pe covor lucie se întinde
Plasa de aur unei mari oglinde.

Și cerul tot și stele reflectează
N-adîncul ei tot cursul lor măreț
În negru strai de lucie mătase
Magu-mbrăcat rezidă-n naltu-i jeț.
Barba lui albă luce argintoasă
Păru-i bătrîn cade-argintiu și creț
Căciula moal'de neagră catifea
Acopăr capu-i plin de-o sfîntă nea.

Se scaldă luna-n baia ei de stele
Vrăjește vîntu-n frunzele de fag
Prin visuri stinse, prin gîndiri de jele
Trece-idealul chip pălit și vag
Norii își scutur aripa de stele
Ce căzînd des în infinit se trag
Codrii cutremură-se-n vîrf de munți
Apele-s palizi, nourii cărunți.

Pe-o masă de eben bătrînul scrie
Din cînd în cînd n-oglindă se uita
Vedeai în ea a lumii armonie
A lumii căi n-adîncul ei vedea.
Tot cerul cel de sus cu lumi o mie
În fundu-oglinzii calea-și descria
Lunecau stele și curgeau la vale
Și se pierdeau pe tăinuită cale.

Ce scria el, ah! cine mi-o va spune
Ce gînduri mari îl pătrundeau atunci
Lumina blîndă-a albei, sfintei lune
Cădea-n migdali ca-n arborii-unei lunci
Pe murii nalți, pe-oglinde de minune
Arunc-a lucrurilor umbre lungi —
Chiar cele-aievea umbre par — și numa
Bătrînul pare-aievea pîn-acuma.

Și sala-ntreagă cu migdali-n floare
Părea în aer suspendat-a fi
Sus cerul cu albastra lui splendoare
Jos ceru-oglinzii făr-a se fini —
Un meteor n-a aerului mare
Minune ce în veci nu s-a ghici
În sus un cer stelos, jos cer stelos
Un infinit adînc și-n sus și-n jos[31].

Să notăm în treacăt prezența motivului comentat anterior, pe care l-am numit „chipul din castel" („Prin visuri stinse, prin gîndiri rebele / Trece-idealul chip pălit și vag"), asociat și aici figurii călugărului. Spre deosebire însă de *Mureșanu, Povestea magului călător în stele* sau *Mira,* nu nașterea chipului — rod al „cîntării" — interesează de astă dată, ci actul însuși al creației, văzut într-o perspectivă cosmicizată. El se desfășoară, la ora cînd „îngerii adorm", într-un spațiu marcat oniric, atît prin mișcări (tremurul de vis al stelelor), cît și prin simbolismul cromatic (albastrul adînc oniric al cerului, dublat în spațiul oglinzii, care transformă încăperea magului într-un „meteor" suspendat între două infinituri). Cu excepția acestui albastru de vis al cerului, cromatica se reduce la trei componente fundamentale: negrul mesei dar, mai ales, negrul moale al catifelei în care e îmbrăcat magul și sînt îmbrăcați pereții odăii — pete absorbante de vid, tușe thanatice, voluptuoase în moliciunea lor tentatoare —; albul sau argintiul (părul magului, statuile de marmoră ce proiectează, pe fundalul de neființă al catifelelor negre, aparențele vieții, crengile-nflorite de migdal în lumina albă a lunii); auriul astral și marea oglindă de pe covor, păienjeniș de aur în care lumile își dezvăluie căile ascunse. Jocul de reflectări astrale în apele oglinzii transformă lumea aievea în umbre iluzorii („Chiar cele-aievea umbre par") și descoperă, ca ultimă — și singură, foarte singură — realitate a lumii ființa celui care scrie, înconjurat de vidul din inima realului și suspendat — cu cartea și oglinda de aur — în mijlocul noptatic al infinitului pe care-l descifrează.

Pereții de marmură din peștera unor magi *(Povestea magului călător în stele, Strigoii)* sau din „dome" („muri sfinți de-a omenimei rugăciuni îndelungate" ce revelă, în *Înger și demon,* natura angelică a fiicei de rege) reprezintă variante ale oglinzii de aur. Și, pînă la un punct, ochiul — ochiul îndrăgostit sau ochiul cu virtuți cosmogonice — poate fi și el o oglindă creatoare, în care se înțelege pe sine ființa

celuilalt sau în care neființa divină primește chip și formă. Această ultimă variantă a oglinzii e, de aceea, o componentă obligatorie a poeziei cosmogonice eminesciene. Ca și Heliade, Eminescu încearcă să atingă „viziunea" increatului utilizînd posibilitățile latente ale limbajului, și nu prefabricate mitologice. Cum „increatul" — transcategorialul pur — e inaccesibil categoriilor limbajului, Heliade optase, după cum am văzut, pentru o insolitare lexicală, apelînd la forma nenaturală („străină") a neologismului frapant, combinat cu un termen comun, adesea popular, pe care îl înstrăinează de sensul său obișnuit. Eminescu va opta pentru o altă soluție, care îi este sugerată de modelul indian[32]: instituirea transcategorialului și depășirea categoriilor logicii prin negarea concomitentă a termenilor contradictorii („La-nceput, pe cînd *ființă nu era, nici neființă*" — *Scrisoarea I;* „Pe cînd *nu era moarte, nimic nemuritor*" — *Rugăciunea unui dac)* sau contrarii *(„Nu era azi, nici mîine, nici ieri, nici totdeauna — Rugăciunea unui dac);* căci singura cale pe care „mintea noastră" poate depăși limitele ce-o instituie este (o spune poetul într-o notă manuscrisă) negația: „Orice idee despre *absolut* este negativă — *ne*finitul timpului, *ne*finitul spațiului, *ne*finitul cauzalității"[33]; „Infinitul absolut este neînțeles de mintea noastră — nici este putința de a le exprima decît prin negațiuni. Prin urmare, ceea ce nu este inteligența noastră, ceea ce *nu* este mișcare, ceea ce nu este materie (...) este ce nu e, mai nainte nici, nici azi, nici mîni, nici etern, nici trecător."[34]. Din această perspectivă, increatul implică absența ochiului —

> N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă
> Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
> Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază
> *(Scrisoarea I).*

iar cosmogonia e condiționată de ochiul care instituie limita, caterogialul, deci forma. E ochiul lui Hyperion („Hyperion, ce din genuni / Răsai c-o-ntreagă lume" sau, în variante, „Hyperion, izvor de vremi / Și-ntregitor de spațiu"), care instituie ordinea — categorială a — „lumii pricepute" și e, de aceea, sortit nemuririi[35].

*
* *

Alături de oglinda de aur, universul eminescian cunoaște însă și o altă formă de spațiu reflectorizant, o formă tulburătoare prin ambiguitatea statutului ei: *„oglinda mișcătoare"*,

care e, întotdeauna, o oglindă acvatică. De cele mai multe ori, funcția ei e aceea de a „se pătrunde" de lumină, captînd-o și fluidizînd-o, învestind-o așadar cu propria ei materie nestatornică, etern mișcătoare: marea scînteie în lumina nopții

și placele și sure
Se mișc una pe alta ca pături de cristal

(Împărat și proletar);

lacul, acoperit de „umbra fină" urzită de nori, destramă țesătura de umbră cu „mișcări de valuri" ce „par bulgări de lumină" *(Crăiasa din povești);* izvoarele

sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace
În cuibar rotind de ape, peste care luna zace

(Călin).

„Placă de cristal" sau „bulgăr fluid", apa dă luminii consistență materială, după cum tot ea, materia veșnic călătoare, este suportul „chipului" imaterial, al formei etern identică sieși, într-o imagine din manuscrisele eminesciene ce reprezintă o intuiție originară a poetului: „Același rîu oglindește în liniștita-i adîncime aceleași umbritoare păduri, același cer. Materia numai — acest Ahasver neobosit al formelor — e pururi alta, formele însă aceleași, încît în apa vecinic călătoare îți vezi chipul rămînînd pe loc"[36], pentru că „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune. Astfel ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe sub care undele rîului etern altele formează o bătătură, singură ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă-n ființă, un Ahasver al formelor lumei (...) Esența ființelor este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele"[37]. Imaginea e reluată, obsedant, în poezie, unde ea evoluează pe două linii întrucîtva deosebite. Prima dintre ele combină ideea reflexului statornic pe apele nestatornice cu o altă intuiție cristalizată în manuscrise: „În cap sunt formele acestei lumi, a căror energie specifică trebuiește numai trezită prin ocazia ciocnirei lor cu un șir de lucruri străine, pentru ca lumea să se nască în toată frumusețea și puterea ei."[38]. „Chipul" rămas pe loc în oglinda călătoare a apelor e atunci înlocuit cu „ochiul" creator de forme și astfel ia naștere, din jocul luminii selenare cu materia acvatică imaginea ima-

terială a femeii, chipul de zeiță din *Diana*, creație de vis a ochiului de Endymion îndrăgostit:

Ce cauți unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător
. . . . . .
În cea oglindă mișcătoare
Vrei să privești un straniu joc,
O apă vecinic călătoare
Sub ochiul tău rămas pe loc?
. . . . . .
De ce dorești singurătate
Și glasul tainic de isvor?
S-auzi cum codrul frunza-și bate,
S-adormi pe verdele covor?
Iar prin lumina cea rărită,
Din valuri reci, din umbre moi
S-apar-o zînă liniștită
Cu ochii mari, cu umeri goi?

De cele mai multe ori însă, imaginea nu e creată de o privire din afară, ci „aleasă", „născută" sau „visată" de chiar materia acvatică, ce primește, în aceste cazuri, o dimensiune de profunzime: *adîncul* apelor (un fel de subconștient al materiei universale) depozitează sau creează forma („umbra", „chipul", „icoana") unei lumi — terestre sau astrale — care pare a fi acum visul profunzimilor obscure:

Adînca mare sub a lunei față
Înseninată de-a ei blondă rază,
O lume-ntreagă-n fundul ei visează
Și stele poartă pe oglinda-i creață
(Adînca mare);

cînd

Apele mișcă în pături plane
În funduri visează a lumei icoane
(Diamantul Nordului);

pe „oglinzile mărețe" ale fluviului cîntării din *Memento mori*,

ale stelelor icoane

Umede se nasc în fundu-i, printre ape diafane,

iar oceanul care încearcă să ia cerul cu asalt se potolește doar în somn, pentru că în vis

un cer în fundu-i se îndoaie
Tot ce-a dorit în visul lui el are:
Tărie, stele, luna cea bălaie

(Cum oceanu-ntărîtat).

Adîncul apelor, populat — și creator — de imagini, se vădește a fi o constantă obsesivă în imaginarul eminescian. Oglinda acvatică nu mai e plană, ci profundă — și tentatoare. În adîncul ei se poate „pătrunde", așa cum pătrunde lumina stelelor din *Și dacă* („Și dacă stele bat în lac / Adîncu-i luminîndu-l") sau imaginea eternității și a veșnicei treceri din *La mijloc de codru* („legănîndu-se din unde / În adîncu-i se pătrunde / Și de lună, și de soare / Și de păsări călătoare..."), așa cum pătrunde mai ales, „prin vînt și prin nor", în miezul furtunii, „raza din ceruri venită", atrasă „în lumea-i noptoasă, în sînu-i de-amar" de iubirea pentru steaua agonizantă, căzută dintre stele și schimbată într-un mărgăritar „ce rece / În mare murea" *(Cînd marea)*. Ultimul exemplu dezvăluie prezența unei componente thanatice în semantismul „oglinzii mișcătoare", componentă previzibilă de altfel avînd în vedere dublul sens — matricial și funerar — al acvaticului. Componenta aceasta este însă ambiguă; imersiunea nu e echivalată cu moartea, ci cu un fel de ciudată nemurire în moarte, formă de eternitate pe care am văzut-o asociată, în poezia eminesciană, cu destinul creatorului. Starea ambiguă de „moarte vie" este, și ea, o intuiție originară, cristalizată, încă din 1869, în juvenila *Cînd privești oglinda mării:*

Cînd privești oglinda mării
Vezi în ea
Țărmuri verzi și cerul sării,
Nor și stea
. . . . . .
Un minut dacă te-ai pierde,
Tu măcar,
Sub noianul mării verde
Și amar,
Colo-n umeda-i pustie
Ca-n sicriu
Te-ai simți pe vecinicie
Mort de viu.

O raclă eternizînd, ca-ntr-o moarte vie, trupul poetului orb căruia i s-a dăruit, prin imersiune funerară, privirea cosmică — așa ne-a apărut „fundul mării înghețate" în

blestemul Soarelui din *Gemenii*. Iar nostalgia cufundării în adîncurile mării înghețate („O, mare, mare înghețată, cum nu sunt / De tine-aproape să mă-nec în tine!") îl bîntuie pe „bardul" din *Odin și Poetul;* în „labirintul de nea" al mării, el populează „noaptea clară" a adîncurilor cu o lume de divinități, o nouă Valhală, în care sensul originar al frumuseții — seninătate, armonie și iubire — e recuperat. Cristalul luminiscent al mării înghețate e, totodată, proiecția vizionară a gîndirii poetice — așadar imagine a operei, spațiu estetic prin excelență — și imagine a morții, adică spațiu thanatic închizînd în sine, ca-ntr-un chihlimbar prețios, ființa creatorului.

Coborît în miezul universului vizionar pe care l-a creat, poetul, fascinat de somnul umbrelor din profunzimile acvatice, se dezvăluie pe sine în ipostaza captivului din adîncul oglinzii. Suport al viziunii, „ochiul lăuntric" care a trecut prin proba „orbirii" „renaște" în această „moarte vie" („Acolo-n fundul apei sub frunte-ți ochi să nască" — *Gemenii),* identificîndu-se cu punctul — creator — de focalizare din centrul oglinzii de aur.

2. DESPRE METAFORĂ

Am asociat ochiul — vederea — rupturii fertile între subiect și obiect, ruptură corelată apariției unui traseu gnoseologic de tip rațional; am considerat *orbirea* (orbirea lui Orfeu, cecitatea sacră a rapsodului, prin care „ochiul lăuntric" — adesea ochiul celui trecut prin moarte — instituie un univers vizionar) ca o încercare de a depăși ruptura dintre eu și lume, o cale de refacere a totalității pierdute ce încorpora, deopotrivă, ființa umană și universul. Urmărind poezia eminesciană, am asociat vizionarismul cu tendința marcată de metaforizare a limbajului poetic. Spre diferență de figurile ornante sau plasticizante care estetizează ruptura subiect-obiect (grefîndu-se pe un limbaj pe deplin articulat logic), metafora — structurală încălcare a categorialului logic — încearcă tocmai corijarea acestei rupturi. Ea mărturisește nostalgia unui alt traseu cognitiv (un traseu arhaic reactualizat de epistema ultimului veac), în care totalitatea e privilegiată în raport cu entitățile izolate.

Nostalgia acestei totalități transpare, în Grecia antică, nu doar în *viziunea* (revelația) care încununează procesul

inițierii în cadrul misterelor (formă de „cunoaștere participativă"), ci și în opoziția pe care Platon o instituie între două tipuri de gîndire: διάνοια și νόησις, echivalate de Anton Dumitriu cu „gîndirea discursivă" și, respectiv, „gîndirea nemijlocită, intuitivă": cum particula δία „are sensul de «a separa», de «a diviza», de «a rupe» etc. (...), *diánoia* înseamnă (...) gîndire care menține separația între subiectul gînditor și obiectul gîndit; ea se exercită numai cît această «dualitate» există, în timp ce în *nóesis* nu apare „ideea de separație, de dualitate"[39].

Același tip de opoziție între gîndirea discursivă și intuiția *luminoasă* a totalității caracterizează filosofia indiană a limbii, în care modelul de funcționare a limbajului nu e, ca-n Europa, cel logic, ci e cel simbolic, al actului ritual. De aici, disocierea între *limbaj* și *gîndirea discursivă*: „Din perspectiva indiană (...) se poate face o opoziție între planul limbajului și cel al gîndirii prin limbaj (...). Există o formă a limbajului, independentă de actul cunoașterii discursive, formă de natură simbolică prin care se metaforizează înțelesul tuturor cuvintelor, creînd un nou înțeles global la un alt nivel semantic. Această formă discretă și obscură care instituie prima treaptă a înțelesului, odată intrată în mecanismul actului cognitiv, este restructurată atribuindu-i-se un alt nucleu dominant și implicit inversîndu-i-se sensul determinărilor"[40]. Actul originar de instituire a sensului este așadar, în accepție indiană, de natură metaforică. Realizată pe 3 nivele ale limbajului („vorbirea desfășurată" sau limbajul sonor, „vorbirea medie" sau limbajul interior și „vorbirea care vede", asimilată cu „lumina intuitivă"[41]), psihodinamica indiană a logosului conduce spre „reintegrarea formei prediscursive". Recuperarea, prin „vorbirea care vede", a formei originare, prediscursive, însemnează depășirea individualității noționale a cuvîntului printr-un proces în fond metaforic de construire a sensului global.

Spre o accepție similară a metaforicului ca modalitate — nondiscursivă — de instituire a sensului a evoluat și gîndirea europeană, chiar dacă nu din faza ei clasică. În *Poetica* aristotelică, „darul metaforelor" (singurul care „nu se poate învăța de la alții") e calitatea cea mai de preț a poetului, „dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri"[42]. În accepție aristotelică, transferul metaforic are însă loc între categorii logice deja instituite („metafora e

trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la specă, fie de la specă la specă, fie după analogie"[43]), ca o încălcare a ordinii logice preexistente. Rod al unei teorii „pur substitutive", definiția clasică a metaforei se înscrie în limitele retoricii și are, observă Paul Ricoeur, o dublă consecință: „dacă într-adevăr termenul metaforic este un termen substituit, informația oferită de metaforă este nulă, termenul absent putînd fi restituit dacă există; iar dacă informația este nulă, metafora nu are decît o valoare ornamentală, decorativă"[44].

Vizionarismul romantic eliberează metafora de tratamentul retoricii clasice, dar clarificarea acestei noi accepții, prin care ea încetează să fie un ornament al discursului structurat logic și primește valoare de modalitate prediscursivă de instituire a sensului, i se datorează, probabil, lui Nietzsche. În viziunea sa, „logicul e singura formă de sclavie în cuprinsul limbajului și totuși limbajul cuprinde în sine un element ilogic, *metafora*. Forța ei primară operează o identificare a nonidenticului; ea e de aceea o operație a imaginației. Existența conceptelor, a formelor etc., se bazează pe aceasta."[45]. Din încălcarea — ornamentală — a categoriilor logice, metafora devine, în viziunea lui Nietzsche, o forță elementară a limbajului manipulat de imaginație, forță care *premerge și condiționează apariția conceptelor*. Sugestia nietzscheană devine ipoteză filosofică fundamentală în sistemul lui Gadamer, a cărui hermeneutică e orientată de revalorificarea naturii originar metaforice a limbajului, natură întunecată prin idealul logicii aristotelice și prin modelul logic impus gramaticii: „Idealul logic e aici [în critica aristotelică] superior naturii metaforice vii a limbajului, de care depinde formarea naturală a oricărui concept. Căci numai o gramatică bazată pe logică va disocia între sensul real și sensul metaforic al unui cuvînt. Ceea ce constituia la origine baza vieții limbii și dădea productivitatea ei logică, spontana căutare inventivă a similarităților pe baza cărora lucrurile pot fi ordonate, e acum emarginat și instrumentalizat într-o figură retorică numită metaforă."[46] Pentru Gadamer, procesul *natural* de formare a conceptelor are loc în interiorul limbii mult „înainte de începuturile logicii generice"[47]. În acest proces natural, „schema logică a inducției și abstracției e înșelătoare", căci, „chiar neglijînd asemănările formale care n-au nimic de a face cu conceptul generic, atunci cînd cineva transferă o expresie de la un lucru la altul, el are în minte ceva comun amînduror acestor lucruri, dar elementul comun nu trebuie nicidecum să fie

universalitatea generică"[48]. Nu procesul logic de generalizare și abstractizare, ci „geniul conștiinței lingvistice" exprimă — consideră Gadamer — similaritățile prin care se formează *în mod natural* conceptele, pe baza „naturii fundamental metaforice a limbajului"[49].

Cu Gadamer (și, vom vedea, înaintea lui cu Lucian Blaga, a cărui perspectivă și azi de mare actualitate a rămas, din păcate, necunoscută și nefructificată în plan european), metaforicul încetează să fie o categorie retorică și devine un capitol al filosofiei, aparținînd deopotrivă ontologiei și gnoseologiei.

Perspectiva filosofică deschisă de Gadamer a orientat cercetarea de poetică a lui Paul Ricoeur din faimoasa *Metafora vie*. De la Gadamer preia Ricoeur „ipoteza extremă" a lucrării sale, „și anume că «metaforica» transgresează ordinea categorială și ea este și cea care o generează"[50]. În viziunea sa, metafora nu mai poate fi studiată din unghi strict retoric, ci din unghi semantic, pentru că transferul metaforic nu e un caz de substituție sau de deviație — nu operează, așadar, la nivelul cuvîntului —, ci e un tip de *predicație*, „o atribuire insolită la nivelul însuși al discursului — fraza"[51]. Mecanismul metaforei se bazează pe „paradoxul copulei" *(„a fi ca"* însemnînd aici, concomitent, *„a fi"* și *„a nu fi")* și realizează o „strategie de limbaj" ce „constă în a oblitera frontierele logice și stabilite, spre a face să apară noi asemănări pe care clasificarea anterioară ne împiedeca să le vedem"[52]. Studiul acestei „strategii de limbaj" sugerează ipoteza — de origine Gadamer — că „dinamica gîndirii care își face drum prin categoriile gata stabilite este aceeași cu cea care dă naștere oricărei clasificări (...). În acest fel metafora dezvăluie dinamica prezentă în constituirea cîmpurilor semantice, dinamică pe care Gadamer o numește «metaforica fundamentală», și care se confundă cu geneza conceptului prin similaritate"[53]. În acest proces, gîndirea speculativă (întemeiată și ea, originar, pe „dinamica enunțării metaforice") ia naștere o dată cu *„distanțarea*, care constituie instanța critică", distanțare complementară și „contemporană cu experiența de *apartenență* deschisă sau recucerită prin discursul poetic"[54]. În ultimă instanță, în concepția lui Ricoeur, poeticul (realizarea plenară a metaforicului) apare ca o primă și fundamentală punere în relație — integratoare — a ființei cu lumea, în raport cu care gîndirea speculativă va marca momentul, ulterior, de *distanțare*.

Redimensionarea poetică a metaforei, conexă redefinirii ei filosofice, a fost urmată — de astă dată pe teren american — de o rediscutare a ei din perspectivă lingvistică. Fără vreo referință la Gadamer — pe care par a nu-l cunoaște — George Lakoff și Mark Johnson demonstrează, într-o lucrare de mare răsunet *(Metaphors We Live By)* natura esențialmente metaforică a „sistemului nostru conceptual, în termenii căruia gîndim și acționăm"[55]. Contribuția esențială a lui Lakoff & Johnson nu e teza însăși, mai puțin revoluționară decît poate părea din perspectivă strict lingvistică răsturnarea de situație a metaforei, de la statutul de trop (definit — stilistic — ca deviere de la normă) la statutul de mecanism fundamental și model de funcționare a limbajului în genere; teza e, am văzut, de mult încetățenită în filosofie. Adevărata contribuție a autorilor americani constă în încercarea de-a demonta experimental mecanismul elaborării conceptuale și de a-l explica acordînd metaforei poziția de mediator între experiența noastră concretă, fizică — pe care o sintetizează analogic — și abstracțiunea conceptelor pe care le întemeiază[56].

Filosofia, poetica, lingvistica — iată așadar domeniile care au repus în discuție, în ultimii ani, „metaforicul" cu accepția lărgită de traseu cognitiv specific (prim, nondiscursiv, transcategorial etc.). Pe linia unei asemenea interpretări se înscria, cu mai bine de 50 de ani în urmă, lucrarea lui Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*. Premisa construcției lui Blaga este desprinderea metaforicului de domeniul retoricii, afirmația că metaforicul în sens lărgit „nu ține de stil"[57], ci „ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman"[58], ceea ce face ca studierea sa să alcătuiască „un capitol de antropologie"[59] și nicidecum unul de stilistică. Să reamintim însă faptul că „stilul" e, pentru Blaga, tiparul formativ imprimat creației culturale de o matrice stilistică alcătuită de categoriile apriorice ale subconștientului nostru creator, cosmotic, organizat în viziunea sa (ca și rațiunea în viziunea lui Kant) categorial. Stilistica blagiană e așadar o stilistică abisală, care nu va studia tropii, ci orizontul spațial și temporal, accentul axiologic, atitudinea anabasică sau catabasică etc. Stilul e una din componentele creației culturale, căreia îi dă tiparele formative; cea de a doua componentă vizează nu forma, ci *substanța* creației culturale, substanță care e, pentru Blaga, de natură *metaforică*. Și cum în filosofia blagiană creația culturală dă specificul statutului ontologic al ființei umane, iar această creație culturală se definește, sub raport formal, prin stil,

și sub raport substanțial prin metaforă, „metaforicul", motivat ontologic și gnoseologic, devine o categorie definitorie a umanului[60].

Cercetată mai întîi la nivelul tropilor („metaforele în accepția obișnuită", „care se realizează cu mijloace de limbaj"[61]), și, mai apoi, în accepția lărgită, generalizată, de „substanță" a creației culturale, metafora îi apare lui Blaga, în ultimă instanță, ca o modalitate specifică de a depăși limitele gîndirii raționale impuse ființei umane (consecutiv, de a depăși limbajul discursiv) în două sensuri: pe de o parte, spre concretul (fenomenal), pe care abstracțiunea conceptelor îl „anemiază" — așa iau naștere metaforele plasticizante —; pe de altă parte, spre misterul (noumenal), pe care abstracțiunea nu-l poate atinge — așa apar metaforele revelatorii —[62]. „Metaforele plasticizante sînt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive (...) nu-l pot cuprinde în întregime."[63]. Ele au, așadar, funcția unei „tehnici compensatorii", neambiționînd „să îmbogățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe" corectînd astfel „un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal între concret și abstracțiune" și fiind „reacțiunea finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale"[64]. Metafora plasticizantă este așadar un mecanism al gîndirii umane, complementar celui logic (ale cărui neajunsuri tinde să le compenseze). Spre deosebire de metafora plasticizantă — care încearcă adecvarea noastră la realitatea fenomenală —, metaforele revelatorii „sporesc semnificația faptelor înșile la care se referă" și „încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară"[65]. Necesitatea lor derivă din statutul nostru ontologic, „din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării"[66]. „Geneza" metaforei e astfel contemporană cu geneza spiritului uman, pe care-l definește: „Metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul și-a declarat «omenia» ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistență intensitate, cu aceeași stringență declarată ca și omul însuși"[67].

Definiția ontologică pe care Blaga o dă metaforei exclude din principiu definiția retorică — „figură de substituție" —, pe care o tratează polemic, ca o pervertire a na-

turii metaforicului. Acesta e cazul metaforei născute din tabuizarea (magică, intelectuală sau estetică a) obiectului, care conduce la o simplă substituire de nume și „nu rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific uman, ci mai curînd din împrejurări cu totul accidentale, sau chiar din hotărîrea capricioasă a omului"[68]. Metaforismul dictat de tabuizarea magică e „rodul unei mentalități efemere, și e simptomul trecător al unei precise constelații sociologice"[69]. „Joc agreabil", înrudit cu cimiliturile (tabuizare „simplu intelectuală"), metaforismul produs de tabuizarea estetică a obiectului caracterizează poezia ermetică în care funcția și caracterul revelator al metaforei sînt alterate printr-un „surogat de mister": „Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, *suplinește* un obiect, dar nu adaugă nimic faptelor în sine"[70], într-un cuvînt ea își pierde „rostul ontologic"[71]. Poezia ermetică, pe care Blaga o cercetează din unghiul (impropriu) al metaforei de substituție, rămîne străină spiritului său. Reducînd-o la o „algebră de imagini", la un joc steril de „dublări" metaforice, ea i se pare o tehnică de întunecare a obiectului „oricum concret și de o claritate sensibilă" în vederea construirii unui fel de „falsă taină": „Avem impresia, de altfel răbduriu controlată, că acești poeți au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore, și care merită și cere acest efort. Ravagiile carenței sînt îngrijorătoare. Acești poeți sînt de obicei spirite raționaliste din cale afară, citadini dezabuzați, care pierzînd contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surogat."[72]

Reducînd poezia ermetică la uzul intelectual al metaforei în sensul restrîns, de trop, Blaga o exceptează de la accepția largă pe care o dă metaforicului ca element esențial, definitoriu, al limbajului poetic. Dacă metafora apare în toate marile domenii ale creației culturale (în metafizică sub forma unui „nucleu metaforic revelatoriu", în științe sub forma ipotezelor etc.), domeniul ei predilect de desfășurare e mitul („metaforă revelatorie, învoaltă și stilistic structurată"[73]) și poezia. Dincolo de „nodurile metaforice evidente pentru oricine", limbajul poetic „este în cea mai intimă esență a sa ceva «metaforic»". Fără a conține vreun „nod metaforic" explicit, finalul eminescienei *Peste vîrfuri* e integral metaforic, revelînd — prin dispunerea sintactică și sonoritatea intrinsecă a cuvintelor — un mister. „În limbajul poetic cuvintele nu sînt numai expresii, ci sînt corpuri, substanțe, care solicită atenția ca atare. S-ar zice că stă-

rile sufletești exprimate în poezie cîștigă, datorită acestor virtuți actualizate ale cuvintelor, potența unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială (...). Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva «metaforic» (...). Limba poetică e așadar *revelatorie* și nu simplu expresivă și întrucît revelatorie ea poate fi investită cu epitetul «metaforicului», indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise"[74]. Limbajul poetic împărtășește cu limbajul celorlalte arte „caracterul *integral* și *secret* metaforic", specific oricărei plăsmuiri artistice „în latura sa pur materială", care „devine, prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificație conceptuală, o «metaforă» revelatorie. În punctul tangențial cu artistul, materia dobîndește, în toate artele, o secretă funcție metaforică"[75].

Blaga întemeiază așadar funcția poetică (artistică) a metaforei pe funcția ei ontologică revelatorie: cum orice creație artistică e, în viziunea sa, o revelare a misterului printr-o organizare specială a unui anume tip de materie, orice creație artistică e, sub raportul organizării materiei cu care operează, esențialmente și integral metaforică. Sintaxa poetică sau substanța sonoră a materialului lexical ordonat în poezie reprezintă, în această accepție lărgită, constituenți ai metaforei poetice globale, care se articulează doar accidental pe „nodurile metaforice" — neesențiale —, adică pe trop.

Teoria blagiană a metaforei prefigurează, după cum se poate vedea, direcții actuale în studiul metaforicului și își păstrează întreaga actualitate, chiar dacă poate trezi rezerve prin felul cum e aplicată asupra poeziei ermetice sau prin accepția poetică lărgită, care înglobează nu doar transferul semantic, ci și nivelul sintactic sau cel sonor al limbajului poetic. Această accepție lărgită e însă în cel mai înalt grad specifică poeticii blagiene, o poetică a vizionarismului metaforic, înrudită cu cea eminesciană. Din unghiul ei, metaforicul devine calea unică de „compensare" a deficiențelor gîndirii abstracte și de instituire a unui alt traseu cognitiv. Blaga aparține — ca și Arghezi de altfel — tipului „metaforic" instituit, în cultura română, de poezia eminesciană, în raport cu care modificări structurale vor aduce doar Ion

Barbu și Nichita Stănescu, poeți exersînd alte modalități de depășire a rupturii subiect-obiect instituită de privire și, prin ea, de gîndirea abstractă[76].

3. CENUȘA ȘI POLENUL

Despre sine însuși Blaga a afirmat în repetate rînduri că „gîndește mitic", că e, adică, un creator constant și spontan de „mituri". Cu această mărturisire, poetul se încadrează, programatic, în tipologia mitic-vizionară pe care o definea în discursul său de recepție la Academie, *Elogiul satului românesc,* și pe care o vedea realizată plenar în vîrsta — reală sau „adoptivă" — a copilăriei. „Vîrstă a sensibilității metafizice" și „singură poartă deschisă spre metafizica satului"[77], copilăria reală se prelungește — conform matricii stilistice reconstituită în *Trilogia culturii* — în „vîrsta adoptivă" a copilăriei, prin care se definește vocația creatoare a „culturilor minore", dominate de gîndirea mitică. Atașamentul constant al lui Blaga pentru acest tip cultural e vădit de revenirea asupra lui în secțiunea *Ființa istorică* din *Trilogia cosmologică,* unde capitolul *Permanența preistoriei* „radicalizează" opoziția „cultură minoră" vs. „cultură majoră" în conceptele de „preistorie" și „istorie". Pentru Blaga, preistoria și istoria sînt două structuri autonome și *coexistente, două tipuri* de viață spirituală, care nu trebuie „privite sub unghi temporal în realitatea lor de succesiune"[78], ci în perpetua lor contemporaneitate. „În preistorie oamenii creează, se organizează și se manifestă tehnic în virtutea structurilor proprii copilăriei. În preistorie vîrsta «adoptivă» a oamenilor, a colectivității, este copilăria; în istorie vîrsta adoptivă este maturitatea. Acest punct de vedere deschide o perspectivă mai justă pentru judecarea preistoriei, care nu trebuie nici exaltată, nici depreciată", pentru că ea „reprezintă (...) un nucleu *de viață* și *de spirit* care cu modurile sale opune o rezistență istoriei și, în mare parte, preface în sensul substanței sale motivele cu care istoria o alimentează", fiind, în același timp, „o substanță din care se alimentează neîncetat istoria"[79]. Acolo unde istoria reprimă preistoria (așa cum se întîmplă în „regiunile apusene ale Europei"), preistoria nu dispare, ci „se refugiază din orizontul spectaculos al oamenilor *în subconștientul lor,* de unde ea își reclamă mereu drepturile"[80]. În per-

manența ei, preistoria fertilizează istoria, reactivînd „cosmocentrismul satului" definit, în discursul de recepție la Academie, din perspectiva copilului: „Mi-aduc aminte: vedeam satul așezat înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților (...). Undeva lîngă sat era un sorb; convingerea noastră era că acel noroi fără fund răspunde de-a dreptul în iad de unde ieșau și clăbucii (...). Satul era astfel situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie și în metafizică. Pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic (...). A trăi la sat înseamnă a trăi în zarișe cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie (...). Omul satului, întrucît izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi, pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelări cu acesta."[81].

„Geografia mitologică" reconstituită în *Elogiul satului românesc* organizează viziunea spațială în poezia lui Blaga, apropiind-o, structural, de opera eminesciană[82]. Muntele — în care se „intră" spre a dezvălui „vinete lacuri" și „vreme înaltă" *(Munte vrăjit),* ca și copacul vieții și al morții din *Gorunul,* are funcție de *axis mundi. Fîntîna* („ochi în pămînt" pe care-l deschide cerul — *Cap aplecat —, Oglinda din adînc* pe care o țin „foste mume"), lacul (ochi insomniac, fără pleoape — *Insomnii), Iezerul* netulburat („ca un ochi al lumii, ascuns" „în patria muntelui") sînt ipostaze — acvatice — ale omphalosului, ca și „căldarea de bazalt" în care iezerul odihnește, sub piscuri nalte, în *Viziune geologică,* asemeni unui prag spre „tărîmul celălalt"; centru al lumii, miez al generării veșnice reiterînd perpetuu geneza e *Inima pădurii* („locul unde toate cresc" în „zilele pădurii, / zile ale facerii") sau codrul, vegetalul în izvorîre eternă, fără început și fără sfîrșit, „patria verde" în care *Haiducul* intră „uitîndu-și de mumă și moarte"[83].

A gîndi mitic înseamnă însă pentru Blaga, după cum am văzut, nu numai a organiza lumea după criteriile unei „geografii mitologice", ci și a crea mituri, înțelegînd prin mituri dezvoltarea narativă a unui nucleu metaforic. În *Geneza metaforei și sensul culturii,* mitul e înțeles ca o formă de creație culturală cu intenție revelatoare: „Toate

miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului"[84], — ceea ce le deosebește de vis (afirmă Blaga în polemică deschisă cu interpretarea psihanalitică jungiană) și le supune presiunii structurante a unei matrici stilistice. Într-o definiție sintetică ce însumează caracteristicile enumerate, mitul îi apare lui Blaga ca o „metaforă revelatoare, învoaltă și stilistic structurată"[85]. Amplificarea narativă a nucleului metaforic, ce funcționează ca principiu de construcție a textului încă din *Poemele luminii*, are însă, practic, în acest prim volum, efectul dezambiguizării, al explicitării discursive a intuiției vizionare, cu ajutorul unui limbaj pe deplin articulat logic. O comparație (ochi negri ca noaptea) sau un epitet metaforic (ochi noptatici) dă, prin amplificare, viziunea din *Izvorul nopții:*

Frumoaso,
ți-s ochii-așa de negri încît seara
cînd stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare,
că ochii tăi, adîncii, sînt izvorul
din care curge noaptea peste văi
și peste munți și peste șesuri,
acoperind pămîntul
c-o mare de-ntuneric.
Așa-s de negri ochii tăi
lumina mea.

Expresia metaforică „vălul lacrimilor" e — în *Lacrimile* — nucleul din care ia naștere o explicație mitică: lacrimile sînt giulgiul cu care Dumnezeu împăienjenește, într-un moment de îndurare, privirea lui Adam, a celui torturat — la vederea florilor, a cerului și a luminii — de nostalgia paradisului. Mecanismul „explicației mitice" din *Poemele luminii* se reduce de fapt la instituirea unei cauzalități miraculoase pentru fenomenele realului, care sînt astfel redimensionate și admise într-un spațiu mai degrabă de *legendă* decît de mit, fără ca principiul logic al cauzalității să fie încălcat. Tehnica aceasta de clarificare discursivă a metaforei supraviețuiește periferic în întreaga creație a lui Blaga, ilustrată pînă tîrziu de mici legende cum ar fi postuma *Munți și Nori:*

Munții s-au făcut
cînd Norii de la început
s-au dezbrăcat de greul plumb,
de greul lut.

Munții s-au făcut cînd Norii,
dorind să fie călători ușori,
și-au lepădat subt ei, în vînt,
povara pe pămînt.

De-atunci Munții stau,
grămezi de plumb, grămezi de lut
și cată către zile de-nceput.

Începînd însă cu *Pașii profetului,* dar, mai ales, cu *În marea trecere,* dezambiguizarea metodică, după schema — în fond, logic-cauzală — a legendei — devine cu totul accidentală; metafora dezvoltată („învoaltă") nu mai e acum supusă unui proces de reconstrucție logică și conotațiile ei nu mai sînt epuizate prin explicitare, ci sînt, dimpotrivă, amplificate prin înscenare. Iată un nucleu metaforic provenit din peisajele mitice eminesciene: compararea florii de crin cu o urnă („Crini ca urnele antice de argint" — *Miradoniz;* „Ale crinilor potire sunt ca urne de argint" — *Memento mori);* conotația metaforică a acestei comparații (floarea, expresie a triumfului vitalității vegetale, e și un receptacul al morții) se plasează pe linia de coincidență a contrariilor (aici, viață-moarte) pe care am identificat-o și în imaginea insulelor-sarcofag din *Mureșanu.* Tocmai această conotație e punctul de amplificare a nucleului crin-urnă în „metafora învoaltă" din blagiana *Peisaj trecut:*

Crini umblă pe un drum
de căutări jucăușe
parcă-și duc în potire
viitoarea cenușe.

Implicația thanatică a supremei împliniri vitale („înflorirea") e, în cazul lui Blaga, o intuiție fundamentală, verificabilă în întreaga sa operă, și punct de plecare pentru o figură definitorie a imaginarului blagian, pe care am putea-o reconstitui, la rîndul nostru, printr-o metaforă: „cenușa-polen al morții". În juvenila *Flori de mac,* fragilitatea petalelor sîngerii trezește, în plină explozie de vitalitate văratică, gîndul morții:

În frunză de cucută-amară
îmi fluier bucuriile — și-o nențeleasă teamă
de moarte mă pătrunde,
cum vă privesc pe malul mării de secară
flori de mac.

Textul amplifică discursiv această intuiție nucleară (floarea-văl sau receptacul al morții) printr-o triplă explicație: purpuriul petalelor se asociază amurgului, adică *agoniei luminii:*

Aș vrea să vă cuprind,
că nu știu cum, petalele ce le purtați,
îmi par urzite
din spuma roșie
a unui cald și-nflăcărat amurg de vară;

fragilitatea corolei pare a se asocia cu presimțirea *agoniei materiei:*

Aș vrea să vă culeg în brațe
feciorelnicul avînt,
dar vi-e atît de fragedă podoaba,
că nu-ndrăznesc
o, nici la pieptul gîndurilor mele să vă strîng;

în sfîrșit, sîngeriul florii trezește viziunea — „mitică" — a *agoniei divinului,* viziune în care se concentrează și un fel de „legendă a macului":

Și-aș vrea să vă strivesc
că sunteți roșii, roșii
cum n-au putut să fie pe pămînt
decît aprinșii, marii stropi de sînge, ce-au căzut
pe stînci
și pe nisip în Ghetsemani de pe fruntea lui Isus,
cînd s-a-ngrozit de
moarte.

O legendă tîrzie (în care nucleul metaforic e înscenat fără a mai fi explicitat discursiv) e *Brîndușile,* din ciclul *Legenda veșnică:* floarea tomnatică e văzută aici născîndu-se dintr-o materie trecută deja — în chiar momentul de amurg al genezei — prin moarte; creațiunea apare ca un gest de autoînstrăinare a divinului, iar brîndușa pare înflorirea acestei cenuși divine:

Tristețea renunțării Dum-
nezeu o încerca molatic.
Și lumea toată o făcu,
sieși străin, c-un gest tomnatic.

O singură mîndrie-avu
gospodărind cenușile:
în ipostază de amurg
să-nchipuie brîndușile.

Și fluturele — fragilă emblemă a frumuseții și zborului — poate fi o întrupare a cenușii sau un mesager cosmic, găzduit — în vis — pe Lună, căci prafUl de pe aripi, fără de care zborul îi e ucis, are misterioase „obîrșii", în lumină selenară sau în moarte:

Frumusețea ca și zborul și iubirea
de cenușe-și leagă firea.
De-i ștergi fluturelui praful, nici o boare —
nici o vraje nu-l vor face să mai zboare.

El, totemul seminției știutoare,
își ascunde obîrșiile și drumul.
Dacă-l sfarmi, îți dă polenul —
din secretele-i nici unul.

Cine-i puse pe aripi și pe făptură
scrumul, joc de aur ca suflat din foi de faur?
A dormit o noapte-n lună?
S-a născut din scrum de urnă?

(Lîngă un fluture).

Frumusețea — termen mediator între *cenușă* și *polen* — tipar etern unificînd momentele extreme ale devenirii — virtualitatea și stingerea — iată o intuiție originară, cristalizată încă din primul volum în foarte cunoscuta *Frumoase mîni:*

Presimt:
frumoase mîni, cum îmi cuprindeți astăzi cu
căldura voastră capul plin de visuri,
așa îmi veți ținea odată
și urna cu cenușa mea.

Visez:
frumoase mîni, cînd buze calde-mi vor sufla
în vînt cenușa,
ce-o s-o țineți în pălmi ca-ntr-un potir,
veți fi ca niște flori,
din care boarea-mprăștie — polenul.

Și plîng:
veți fi încă așa de tinere atunci, frumoase mîni.

Tristețea și extazul îmbinate în trăirea toamnei, a zilelor „mereu senine, treze" în care transpare surîsul morții („Sub glii cei duși încearcă / surîsul să-și păstreze") identifică

eternitatea tiparelor în veșnica trecere, între „declin“ și „germene“:

E mărturie-aceasta
că cineva mai mare
salvează prin decline
secretele tipare
. . . . . .
Cît de frumoasă-i lumea
și dincolo de termen!
Încredințate-s sorții
puterile în germen

(Toamnă de cristal).

Tipar etern, ispită a zării depărtate, frumusețea e, constant, pentru Blaga, un receptacul al morții:

Orice frumusețe se-mbină
cu zări și imagini, cu vrăji, depărtate,
dar prinde un chip de mătase-ntre noi.
Răzbunînd ce lipsește, ea face dreptate.

Orice frumusețe e ca o urnă
de-a cărei coapsă privirea se prinde.
Vezi forma, mirat. Și suferi, gîndind
la cenușa pe care-o cuprinde

(Frumusețea).

Ea poartă, de aceea, numele „Runei“, căci „limita“ care desenează tiparul frumuseții nu-l închide în sine, nu-l „limitează“ așadar la propria-i prezență, ci-l deschide spre misterul cosmic, a cărui prelungire și tainic semn este:

Nimic din ale tale nu te mărginește,
nici chiar frumusețea ta ce pare
față de lume-o dulce limitare.
Cu dorul tău începe noima ta,
cu părul tău începe umbra ta.
Unde sfîrșești, nu vei afla.
Privind, ființa ta se prelungește
pînă la cea din urmă stea

(Odă către Runa).

„O fată frumoasă“ e așadar tainica legătură între ființă și neființă, între adevăr și poveste, e

lutul ce-și umple tiparele,
desăvîrșindu-se pe-o treaptă,
unde poveștile așteaptă;

asemenea punții curcubeului („pe calea veche o minune nouă, / curcubeul ce sare din rouă"), ea este

tărîmului nostru o prelungire
de vis, iar printre legende
singura adevărată amintire

(Catrenele fetei frumoase).

În acest punct, în care *frumusețea* și *neființa* se întîlnesc, se află obîrșiile poeziei, „mută" ascultare a tainei căutate „cu ochii închiși" în întunericul din adîncuri („de-aceea lăsați-mă / să umblu mut printre voi, / să vă ies în cale cu ochii închiși" — *Către cititori)* sau în lumina constelațiilor din adînc, dezvăluite prin descătușarea fîntînilor:

Sapă, frate, sapă, sapă,
pînă cînd vei da de apă.
Ctitor fii fîntînilor, ce
gura, inima ne-adapă.
. . . . . .
Zodii sunt și jos subt țară,
fă-le numai să răsară.
Sapă, numai, sapă, sapă,
pînă dai de stele-n apă

(Sapă, frate, sapă, sapă)

În celebrul *Autoportret* („Lucian Blaga e mut ca o lebădă . . .") căutarea aceasta („mută, seculară căutare / de totdeauna / și pînă la cele din urmă hotare") trebuie să conducă spre punctul unde frumusețea se naște din moarte:

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

Dincolo de înfăptuitele tipare, izvorul poeziei, ca și al frumuseții, e neființa, încercuită elegiac în *Alchimie* („Ce se preschimbă-n poezie? / Numai lucrurile care s-au stins / trecînd în amintire"), neființa văzută, în *Inscripție,* ca domeniu al neînfăptuitului:

Drumurile, pe care nu le umblăm,
drumurile, ce rămîn în noi,
ne duc și ele, fără număr, undeva.
Cuvintele, pe cari nu le rostim,
cuvintele, ce rămîn în noi,
descoperă și ele, fără de margini, făptura
. . . . . .

Moartea, de care nu murim,
moartea ce rămîne în noi,
ne adîncește și ea tăcerea,
Și pretutindeni prin toate
își pune temei poezia.

„Prieten al adîncului", „tovarăș al liniștei", străin între ai săi („Întrebător fratele mă privește, / mirată mă-ntîmpină sora"), ascultat și înțeles doar de cel asemeni sie — de „șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși / spre-nțelepciunea de dincolo" — poetul refuză împlinirea faptei („joc peste fapte"), întîrziind între „vestiri"[86] („umbrit între mîinile mele / misticul rod se rotunjește în altă parte") și amintiri („Cîteodată pe fluier de os strămoșesc / mă trimit în chip de cîntec spre moarte" — *Fiu al faptei nu sunt).* Tărîmul său nu este fapta trecătoare, ci trecerea însăși:

Cu cuvinte stinse în gură
am cîntat și mai cînt marea trecere,
somnul lumii, îngerii de ceară

(Biografie).

Tărîmul său e tăcerea adîncului, virtualitatea pură — sub înfățișarea seminței sau a apei ce stă să izvorască:

Nu vă mirați. Poeții, toți poeții sunt
un singur, neîmpărțit, neîntrerupt popor.
Vorbind, sunt muți. Prin evii, ce se nasc și mor,
cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult
. . . . . .
Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor.
Ca apele ei tac, ce umblă sub ogor,
și-apoi, sub cîntecul privighetorilor,
izvor se fac în rariște, izvor sonor

(Poeții).

Pentru ca stihul să aibă „un temei" în ordinea cosmică, pentru ca, asemeni misterioaselor minuni din „corola" lumii, „să se-mplinească și să fie floare", el trebuie să fie „traducerea" în limbaj („Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale / nu fac decît să tălmăcesc") a cîntecului „suav" al inimii („traduc / în limba românească / un cîntec pe care inima mea / mi-l spune îngînat suav, în limba ei" — *Stihuitorul),* a cîntecului îngînat în „limba deplină" de dincolo de cuvinte, căci

Limba nu e vorba ce o faci.
Singura limbă, limba ta deplină,
stăpînă peste taine şi lumină,
e-aceea-n care ştii să taci

(Catren).

„Limba deplină", limba originară a oricărei poezii (tălmăcită apoi în „limbi" — „traduc în limba română" — sau, mai degrabă, în *cîntecul*[87] instituit dincolo de „cuvintele stinse" — „cu cuvinte stinse în gură / am cîntat...") e *tăcerea*, iar starea poetică originară e *mutenia (Autoportret, Poeţii, Biografie, Către cititori* etc.), atenta ascultare a tainei din adîncuri germinative şi tălmăcirea ei („Steaua te-atinge cu genele / Mut tălmăceşti toate semnele" — *Asfinţit marin).* Cum cuvintele sînt „morminte" ale despărţirii de sine în timp — ale intrării în lumea „faptei" — („Domniţă, cuvintele ni-s morminte, nu crezi? / Morminte-n care timpul şi-a-nchis suferinţele" — *Domniţele)* sau răni, breşe în trupul tăcerii („Dar numai rană a tăcerii / e cuvîntul, ce-l rostim" — *Psalm),* idealul „limbii depline" va fi, ca mai tîrziu la Nichita Stănescu, „necuvîntul", în spaţiul căruia frumuseţea şi moartea, crinul şi cenuşa coexistă:

Nu aştepta păţanii
să izvodesc, alese,
deşartă născocire
e vorba ce se ţese.

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt —
şi, fără de-amintire
şi ca de sub pămînt,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumseţea şi cu moartea
lucrează peste noi

(Ulise).

Dacă, prin „mutenia" soluţionată în cîntec sau necuvînt, prin rădăcinile ei în lumina zodiilor din adînc şi prin înrudirea cu existenţele embrionare, germinative (sămînţa, izvorul), poezia aparţine realităţii cosmice, ea se revendică de la realitatea — tragică — a existenţei (şi conştiinţei) umane printr-o altă caracteristică a sa, asociată cuvîntului: *rana.* „Rana lăuntrică" e semnul trecerii „prin veac", al consumării în timp, a „cîntăreţilor leproşi", vestitori însin-

guraţi ai miracolului, refuzaţi însă, deopotrivă, de lumea faptei (cetatea) şi de aceea a miracolului prefigurat (cerul):

Mistuiţi de răni lăuntrice ne trecem prin veac
. . . . . .
Pentru noi cerul e zăvorît şi zăvorîte sunt şi cetăţile.
În zadar căprioarele beau apă din mînile noastre,
în zadar cînii ni se închină,
suntem fără scăpare singuri în amiaza nopţii.
. . . . . .
Noi suntem numai purtători de cîntec
sub glia neagră a tăriilor,
noi suntem numai purtători de cîntec
pe la porţi închise,
dar fiicele noastre vor naşte pe Dumnezeu
aici unde astăzi singurătatea ne omoară

(Noi, cîntăreţii leproşi).

Suspendat între cetatea zăvorîtă şi cerul mut, starea cîntăreţului e *boala*, emblema lui e *crinul* (potir funerar, vestind un sfîrşit) şi izvorul cîntecului său e *rana:*

Străbatem amurguri
cu crini albi în gură.
Închidem în noi un
sfîrşit sub armură.

Purtăm fără lacrimi
o boală în strune
şi mergem de-a pururi
spre soare apune.

Răni ducem — izvoare
deschise sub haină.
Sporim nesfîrşirea
C-un cîntec, c-o taină

(Cîntăreţi bolnavi).

Semantismul „rănii" se cere descifrat din perspectiva rescrierii biblicului mit antropogonic din *Psalm:*

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă
Dumnezeule, dar ce era să fac?
. . . . . .
Între răsăritul de soare şi-apusul de soare
Sunt numai tină şi rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug.

O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viața, mi-ai vorbi. De-acolo unde ești,
din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi.

În spinii de-aici arată-te Doamne,
să știu ce-aștepți de la mine.
Să prind din văzduh sulița veninoasă
din adînc azvîrlită de altul să te rănească subt aripi?
Ori nu dorești nimic?
Ești muta, neclintita identitate
(rotunjit în sine a este a)
nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea.

Abandonat trecerii — în timp, între hotarele începutului („răsăritul de soare") și ale sfîrșitului („apusul de soare"), destinul ființei umane e un destin mitic amputat, căci ea nu mai e *lut* (tină) și *suflare divină*, ci *tină* și *rană*, adică absență a divinului retras în sine însuși sau în moarte. Nemaicerută de nici o rațiune divină, ființa umană trăiește drama unei existențe ce nu mai e întemeiată într-o ordine sacră a lumii și conștiința umană (conștiința acestei lipse de motivare a existenței), e *rana* sau *durerea* ce o marchează[88]. Lipsa de identitate cu sine *în timp* sau în principiul extratemporal care ar fi putut fi divinul, dar care se vădește a fi absență, singurătate, moarte, — *rana* se poate chema *golul* sau *aleanul* prin care ne definim în opoziție cu lucrurile, *Atotștiutoarele* împlinite în desăvîrșita, compacta lor identitate, proiectată, mîntuitor, și asupra noastră:

Ascultă tu un cuvînt, ascultă ce bănuiesc
despre lucruri. Cît țin hotarele
ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc.
Suntem împrejmuiți de atotștiutoarele.
. . . . . .
Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi
ne purtăm îndoielnică firea.
Noi ne cunoaștem doar golul, aleanul.
Lucrurile ne ghicesc împlinirea.

Identice lor însele, așadar inapte pentru „rană", sînt toate celelalte vietăți ale acestei lumi, care trăiesc „marea trecere" „cu ochi cuminți" și „fără de spaimă", cu sentimentul unic de a fi ceea ce sînt, așadar cu sentimentul unic al clipei prezente:

Soarele-n zenit ține cîntarul zilei.
Cerul se dăruiește apelor de jos.
Cu ochi cuminți dobitoace în trecere
Își privesc fără de spaimă umbra în albii.
Frunzare se boltesc adînci
peste o-ntreagă poveste.

Nimic nu vrea să fie altfel decît este . . .

Despicat, rupt (apt pentru rană) e doar destinul („sîngele") nostru, care ne face să ne trăim, dureros, partea de neființă în nostalgia fără leac a timpului apus în moarte:

Numai sîngele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie,
ca un cerb bătrîn
după ciuta lui pierdută în moarte

(În mare trecere)

Rana — conștiința dramatică a neființei ce sălășluiește în inima ființei (conștiința „cenușei" din potirul-urnă al crinilor) e așadar marca „făpturii" umane și, prin aceasta, izvor al cîntecului. De aici, „rănile-izvoare" din trupul „cîntăreților bolnavi" sau povestea Columnei lui Memnon care primește harul omenesc al cîntării doar atîta timp cît ascunde în trupul ei o rană:

Columna, rănită cu spada de-un rege
un dar dobîndise, ce piatra nu-l are:
atinsă de-ntîiele raze solare
să cînte cîntare-n afară de lege.

Și veacuri de-a rîndul, din sacra ei strună,
sunînd în aurore, prelung, năzdrăvană
sfărmarea secretă, lăuntrica rană
columna mereu trebuie să și-o spună.

Ca-n veci să s-aprindă, la ora ei certă,
cîntarea, alt rege-ndreptă stricăciunea.
În clipa aceea se stinse minunea.

Căci are un suflet și piatra inertă
cît timp ne-mplinire lăuntrică poartă.
Dar, fără de-o rană, făptura e moartă.

(Columna lui Memnon).

Rana, „ne-mplinirea lăuntrică" (golul sau aleanul din *Atotștiutoarele)* e echivalată aici, explicit, cu „sufletul", confirmînd lectura *Psalmului* ca o replică la mitul biblic al

Facerii, iar poezia (cîntarea) se definește ca expresie a rănii lăuntrice. Spațiul acestei răni e, am văzut, intervalul dintre două neființe — dintre virtualitate și moarte, dintre polen și cenușă, încremenit în tiparul frumuseții (a cărui emblemă poate fi fata frumoasă, sau fluturele, sau potirul-urnă al crinilor). Rostirea e, după modelul blagian al Genezei, pierdere de sine, înstrăinare de sine a creatorului în „elementele" propriei creații:

Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte.
Dar cel ce ți-a vorbit e în pămînt.
E în apă. E în vînt
Sau mai departe.

(Incheiere)

Divina pierdere de sine, cîntecul poate însemna trecerea creatorului în umbra neființei:

Un zeu cînd cîntă, cum se-ntîmplă cîteodat'
n-atinge doar cu degetele-o liră.
El își destramă-n vînt ființa toată. Rînd
pe rînd sub crug albastru se resfiră.

Nemaiavînd figură, și nici umbră-chip,
o adiere numai, și pierind
aproape ca mireasma floarei, vraje-vînt
el trece peste coardele de-argint.

Unde un cîntec este, e și pierdere,
zeiască, dulce pierdere de sine . . .

(Unde un cîntec este).

Dar divina risipire de sine a creatorului întemeiază, prin armonie, lumea — și, prin ea, pe cel care-o ascultă:

Dar cel ce-ascultă dobîndește viu contur,
în armoniile treptat depline
un templu, un menhir sau crin devine.

Cenotaf al creatorului, cîntecul pare a întemeia, pe această absență, realitatea celorlalți, a celor care, ascultîndu-l, dobîndesc „viu contur". Care e însă acest contur? E împietrirea lor — a celor inițial fără chip — în tipare, eterne, ale frumuseții în care ei se încorporează „ascultînd", pătrunzînd în spațiul cîntecului. Or, „conturul" pe care-l dobîndește, în interiorul cîntecului, ființa trecătoare e cel de *templu* (adică spațiu de rezonanță a neființei divine), de *menhir* (adică de monument funerar) sau de *crin* (adică de urnă a cenușii viitoare). „Conturul viu" dobîndit prin cîntec e

frumusețea extatică, eternă, al cărei miez e moartea. Traseul pe care l-am urmărit reconstituie, pe spațiul întregii creații a lui Blaga, liniile de amplificare pînă la „mit" (în accepția de „metaforă învoaltă") a unui unic nucleu metaforic: potirul-urnă al crinului, în care polenul prefigurează viitoarea cenușă.

4. NĂMOLURILE TAINELOR

Comentariile timpurii pe marginea poeziei lui Arghezi au identificat într-însa coexistența unei componente baudelaireiene și a unei componente eminesciene, descifrabilă, aceasta din urmă, în special în erotica elegiacă a *Cuvintelor potrivite*[89]. O dată însă cu impunerea masivă a unui univers complex — și complet —, Arghezi a încetat să fie apreciat ca un poet în descendență eminesciană și a început să fie considerat replica de secol XX a „miracolului eminescian", adică poetul care a produs o înnoire a poeziei comparabilă doar cu cea săvîrșită de Eminescu[90]. „Înnoirea" pe care critica o proclamă aproape la unison înseamnă o revoluționare a *limbajului poetic* și a *temelor poetice* — nu însă o modificare fundamentală a *poeticii însăși,* care continuă să fie, în aprecierea criticii, una de natură romantică. Identificînd *poetica* unui scriitor cu *tehnica* sa și reducînd „revoluția barbiană" la o chestiune de „tehnică poetică", Pompiliu Constantinescu vede în Arghezi primul creator al unui univers concurent cu cel eminescian („Între Eminescu și noi, diferențierea lirică, de univers tridimensional, este opera argheziană"), înscris însă pe o comună linie romantică: „Poezia dlui Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adîncime de sensibilitate, să ocupe versantul liber, în fața lui Eminescu; noua față a romantismului, vitalistă, demonică, de «sensibilitate verbală» originală, lirica dlui Tudor Arghezi formează un dialog strălucit cu lirica lui Eminescu"[91]. Cu un limbaj substanțial înnoit (ceea ce înseamnă în primul rînd cu un *lexic* înnoit, eliberat de prejudecata criteriului „poeticității" în selecția lexicală), cu un univers deschis viziunilor infernale sau grotescului, dominanta poeziei argheziene rămîne, totuși, metaforismul vizionar, identificat chiar în „carnavalescul" portretisticii („Portretul arghezian, fie naiv, fie grotesc și satiric, are, în fond, același caracter de vedenie, paradisiacă sau infernală."[92]). Ceea ce

înseamnă că Arghezi reprezintă marea replică dată eminescianismului din chiar interiorul lui — și nu o modificare structurală a relației eu-lume-text, care să atragă (așa cum se va petrece în cazul „infrarealismului" lui Barbu) o modificare a tipului de poetică.

Trei par a fi caracteristicile prin care universul arghezian e opus de obicei celui eminescian: „materialitatea" limbajului, componenta ludică a poeticii sale (cu accentul apăsat pus asupra valorii intrinseci a *cuvintelor)* și interesul pentru „lumea reală", în special în aspectele ei triviale *(Flori de mucigai).* E de văzut însă dacă aceste trei componente de mare originalitate ale liricii argheziene reprezintă cu adevărat identificarea obiectului poeziei cu „realul" suficient sieși, contrazicînd astfel poetica vizionară, a universului construit pe baza revelațiilor „ochiului lăuntric"[93].

Densa materialitate a limbajului este, în poezia lui Arghezi, o caracteristică de ordinul evidenței, o caracteristică pe care i-o reproșa, într-un celebru articol polemic *(Poetica Domnului Arghezi),* Ion Barbu. Lui Barbu, Arghezi îi apărea ca un „poet respins de Idee", lipsit de preocupare pentru „geometria calitativă" — adică pentru construcția poeziei —, ambiționînd „a ne da din strofă sonoră chipul indiferent al lucrurilor și nu aceste lucruri în absolutul lor"[94]; opulența pitorească a materialului lingvistic arghezian ar prolifera așadar în dauna principiului spiritual al creației, care este (consideră Barbu) sintaxa poetică.

E adevărat că universul arghezian nu adăpostește certitudinea „perfecțiunii poliedrale» a Ideii platoniciene ca universul poeziei lui Barbu. Dimpotrivă, definirea Ideii sau a sacrului se face la Arghezi într-un registru pur negativ: *noaptea, golul, neștiutul,* nenumitul *„Cine-știe-cine"* etc. Ceea ce nu înseamnă însă lipsa oricărui principiu spiritual, ci doar reprezentarea Ideii ca o ipoteză pe care spiritul individual o propune („Ești ca un gînd, și ești și nici nu ești, / Între putință și-ntre amintire" — *Psalm)* și încearcă să o în-trupeze în înfățișările tranzitorii dar dense ale materiei[95]. Ideea nu e tiparul platonician, ci golul, pre- (sau in-) formalul[96]. Spiritul individual aspiră să-i dea chip inteligibil, aglomerînd în juru-i materia proliferantă, printr-o mișcare poetică tematizată în Psalmi („Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»"). În plan tehnic, acestui „scenariu" al ontologiei argheziene, acestei mișcări prin care spiritul individual încearcă o în-trupare, o „realizare" a categoriei pur negative care e Ideea, îi corespunde o construcție ce pune sub accent materia, concentrată în nuclee nominale dense. Acest tip

de construcție este evident atît la nivel secvențial, cît și la nivelul structurii unor poeme întregi. La nivel secvențial (adică la nivelul structurii sintactice a frazei) particularitățile construcției argheziene sînt date de dizlocările sintactice, topica inversă și utilizarea anacolutului[97]. Construcția a numeroase poeme din *Cuvinte potrivite* generalizează la nivel transfrastic aceste procedee în conexarea secvențelor izolate ale textului. Iată cîteva exemple de dislocări și inversiuni caracteristice topicii argheziene:

Trei sau patru-n mal, pescari
Stau de ceasuri fără număr . . .

(Marină)

Și darurile,-acum, ale zambilei,
Puterile-amorțite ți le rup

(Lumină lină)

Veneau cu noi, deasupră-ne, vulturii,
Și ugerii, alături, ai vitelor, cu lapte

(Închinăciune)

Această structură, care îmbină inversiunea cu dislocarea, prezentă în literatura română veche (v. *Plîngerea Mănăstirii Silvașului)* și în unele vechi texte folclorice (v. închinările din finalul colinzilor) e poate cea mai frapantă trăsătură a stilului arghezian. Flexibilitatea topicii permite eliminarea tuturor elementelor fără încărcătură semantică. Maleabilitatea topicii argheziene are deci, ca prim efect, o mai mare densitate semantică a versului, în care fiecare cuvînt e creator de sens și nici unul nu-și motivează prezența ca suport al structurii prozodice[98]. În al doilea rînd, fracturînd prin dislocare legături gramaticale consolidate de uz (grupul verb + complement, grupul substantiv + atribut sau succesiunea canonică a atributelor), se creează spații de așteptare tensionată, care pot da unui atribut posesiv oarecare aspectul de epitet, iar termenilor incluși prin inversiune poziție sintactică de atribut, chiar atunci cînd funcția lor e cu totul alta. În cazuri ca „Și darurile,-*acum,* ale zambilei" sau „Și ugerii, *alături,* ai vitelor, cu lapte", complementele (acum, alături) primesc, prin topică, poziție de atribut, amplificînd aparent, prin această falsă valoare atributivă, sfera determinărilor materiale ale substantivelor (darurile, ugerii). În sfîrșit, dislocarea și inversiunea creează impresia unei tensiuni între materie și construcție, a unei deformări pe care tiparul sintactic îl suferă sub presiunea

materialului lingvistic. Împietrind masa materiei lingvistice în jurul unor nuclee nominale puternic amplificate, topica arghezianã dă frazei aspectul tensionat al unui vechi peisaj vulcanic lăsînd să se bănuiască, în masiva lui stabilitate, drame geologice subterane. Acelaşi efect de contorsionată împietrire a materiei în jurul nucleelor nominale îl creează şi anacolutul, în special în forma nominativului absolut, ca-n poezia *Belşug:*

E o tăcere de-nceput de leat.
Tu nu-ţi întorci privirile-napoi.
Căci *Dumnezeu,* păşind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi.

Dramatizarea raportului construcţie-material lingvistic se poate verifica, spuneam, şi la nivelul sintaxei poetice a unor întregi poeme, cum ar fi, de pildă, *Psalmul de taină.* Primele 32 de versuri aglomerează atribute şi apoziţii în jurul termenului nucleu „Tu":

O, tu aceea de-altă dată,
ce te-ai pierdut din drumul lumii!
Care mi-ai pus pe suflet fruntea
şi-ai luat într-însul locul mumii,
Femeie răspîndită-n mine
ca o mireasmă-ntr-o pădure
. . . . . .
Tu *ce* mi-ai prins de cîntec viaţa
. . . . . .
Pe care te-am purtat brăţară
la mîna casnică-a gîndirii,
Cu care-am năzuit alături
să leagăn pruncul omenirii.
Pur trandafir, bătut în cuie
de diamant, pe crucea mea
Şi *care*-n fiece mişcare
pierzi cu-o petală cîte-o stea.
Cămin al dorurilor mele,
Fîntîna setii-nvierşunate,
Pămînt făgăduit de ceruri
. . . . . .
Tu *care* mi-ai schimbat cărarea . . .

Semnificaţiile iubirii devin atribute — atribute narativizate — ale termenului iniţial, un pronume în vocativ. Termenul nucleu al textului este în vocativ pentru că întregul poem e o invocare a celei pierdute în moarte, — adică o conjurare a golului, a absenţei. Nucleul poeziei e pronomi-

nal și nu nominal pentru că valoarea de cuvînt generic a pronumelui reclamă seria materializărilor prin atribute, ca tot atîtea încercări de a defini, de a da realitate materială vagului „tu", însemnînd aici, doar „cea-care-nu-mai-este". Versurile 35—42 soluționează această aglomerare de atribute printr-un anacolut:

(O, tu aceea de-altă dată)
Unde ți-s mîinile să-ntoarcă
în aer căile luminii?

Soluția este însă aparentă, și fraza rămîne în continuare suspendată în așteptarea predicatului, căci strofa următoare reia structura primei părți, revenind la multiplicarea atributelor termenului central („tu"), a cărui sferă va cuprinde, dominator, nu numai spațiul de existență a eului, ci și veșnicia în prag de a se transforma în timp:

Tu *ce*-nfiori pe șesuri plopii
. . . . . .
Tu *ce* scrutezi, scoțîndu-ți sînii
pe jumătate din veșminte
. . . . . .
Pustia vremii, străbătută
de șoimi de scrum și de nisip...

Strofa a cincea pare și ea să aducă o soluționare a tensiunii sintactice pe care anacolutul din finalul celei de a treia strofe nu o rezolvă decît aparent. Vocativul devine acum nominativ, subiect al unei propoziții care nu e, totuși, decît explicitarea primelor două versuri ale poemului:

Tu te-ai pierdut din drumul lumii
ca o săgeată fără țintă
Și frumusețea ta făcută
pare-a fi fost ca să mă mintă.

Abia finalul aduce adevărata soluție sintactică a frazei lăsate în suspensie pe tot parcursul poemei:

Ridică-ți din pămînt urechea,
în ora nopții cînd te chem,
Ca să auzi, o! neuitată,
neiertătorul meu blestem.

Între invocația inițială și blestemul final, între vocativul din primul vers („O, tu!") și imperativul din ultima strofă („Ridică!") se încheagă propoziția principală: „O, tu aceea de-altă dată... Ridică-ți din pămînt urechea". În cuprinsul acestei propoziții întregul poem se înscrie ca o lungă digresiune, ca o definire a subiectului printr-o acumulare de

atribute, amplificate la dimensiuni ce depășesc limitele universului măsurat de timp. Dislocarea sintactică (aici, separarea subiect-predicat prin spațiul întregului poem), structura atributivă multiplă și anacolutul devin astfel modalități de construcție a întregului text poetic, modalități de a coagula materia în jurul unui subiect care însemna, inițial, doar „cea-care-nu-există". Materialitatea poeziei argheziene e capcana prin care spiritul individual încearcă să înfrîngă absența, golul, să dea ființă Ideii refugiate în pură negativitate; ea are, de aceea, un sens *demiurgic* în cea mai pură accepție a termenului: creația argheziană începe prin a „popula" irealul.

Materialul de construcție în acest joc demiurgic rămîne cuvîntul: cuvinte „potrivite", cuvinte remodelate, fie din interior, fie prin tensiunea imprimată lor de configurările sintactice inedite. Provocator, Arghezi subliniază în repetate rînduri (dar mai ales în *Ars poetica. Scrisori unei fetițe)* dominanta ludică a poeticii sale: „N-am făcut nimic, m-am jucat... Nu sînt vinovat. M-am jucat (...). M-a nemulțumit în ceasul cînd m-am pornit să mă țin de cuvinte (...) toată literatura ce se făcea și se făcuse, inexpresivă, moale, cu aderențe mucilaginoase. Îmi venise, nu știu de ce, nevoie de-a întări cuvintele și de a îngropa în fiecare din ele o alică de plumb, în jurul căreia să basculeze fix, ca figurinele de celuloid (...). Am căutat cuvintele care sar și frazele care umblă, de sine stătătoare (...). Căutînd cuvinte săritoare și găsind puține, am înlocuit natura lor printr-o natură de adaos și m-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări... Mai pe scurt, m-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încît unele să miroase, unele să supere pupila prin scînteiere, altele să fie pipăibile, dure sau mușculate cu păr animal."[99]. „A înlocui natura cuvintelor printr-o natură de adaos" nu mai înseamnă doar a construi cu ajutorul cuvîntului dat, ci, în primul rînd, a reconstrui cuvîntul însuși, cuvîntul „anemiat" prin uz („poetic"), a-i restitui valoarea creatoare de realitate („Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii și omul poate crea din cuvinte, din simboale, toată natura din nou, creată din materiale în spațiu și o poate schimba."[100]). Jocul creator arghezian e cît se poate de serios, rămînînd „în tiparul mitic exemplar al zeului care construiește și domină universul fără efort, ca și cum s-ar juca"[101]. A-l opune unei poetici a „revelării misterelor"[102] înseamnă a ne opri la o parte numai din mărturiile poetului, și acelea receptate doar în aspectul lor frondeur. Căci

jocul demiurgic nu exclude, ci implică gravitatea creației, resimțită ca taină și har: „... eu nu m-am jucat (...) și nu mă joc cu scrisul meu. Ora lui e ora liturgisirii mele. După cum, înțepînd în pîine, ieromonahul știe că lancea lui liturgică străbate atunci în coasta lui Dumnezeu, tot așa și eu cred că punctarea literii pe carnetul meu răspunde cu litere amplificate în tainele mari, care simt și colaborează."[103].

Umil purtător al harului, poetul e chemat să dezvăluie — vizionar — taina în inima universului umil, sau chiar a celui monstruos. De aici, interpretarea cu totul personală pe care o dă Arghezi realismului: nici „copie", nici „stenografie", „Realismul e o inspirație. Ceea ce-i face tot prețul e tocmai *transparența* lui neîncetată, sînt figurile, vizibile cu mintea, pe care gîndirea le descrie în interiorul lui, strict geometrizant (...). Cu cît te cobori în realism, cu atît sforțarea e mai grea, cu atît e nevoie de forțe cerebrale mai mari, ca să ridici noroiul pînă la gîndire, el rămînînd ce este, noroi, și gîndirea rămînînd gîndire. Realismul e panteic. Sămînța lui Dumnezeu, lumina, încolțește în luceferi, ca și jos de tot, în glodul rînced al ulițelor străbătute de vite. Operația de a scoate perle pe acolo pe unde vulgul nu vede decît muscărie este dumnezeiască."[104].

„Realismul" arghezian e așadar actul revelator al spiritului — al „gîndirii" — de a dezvălui „sămînța lui Dumnezeu" în miezul realității imunde, opacă pentru ceilalți, devenită, pentru privirea vizionar-creatoare, „transparentă". E jocul alchimic al *Florilor de mucigai*, splendid împlinit în una din capodoperele argheziene, o „grotescă" și, în același timp, o hierofanie ambiguă — *Sfîntul:*

Prin iarmaroc
Trec moaștele-n roabă,
Ale lui Hialmar, duse de-o babă.
De douăzeci de ani întregi
E cel mai mare slut dintre betegi.
Tălpile-i sînt întoarse la gură,
Genunchii-s rupți din încheietură;
Fluierile sucite și bătute
S-au împietrit pe tăcute.
Ca niște aripi, umerii-i s-au frînt
Și ochii lui caută a sfînt.
A rămas mic cît un pui
Chinuit în toate zgîrciturile lui.
Fiindcă se născuse surd și mut
Trebuia ceva din el făcut.

Auzi-l, trece. Gîtlejurile sale
Tărăgănează geamătul agale.
În glasul lui de mut
Bombăne Cuvîntul dintru început
Ce se purta chiorîș pe ape.

O muscă-i suge lacrima din pleoape.

Bolgiile infernale ale temniței, care definesc spațiul *Florilor de mucigai,* primesc, în *Sfîntul,* complinirea unei alte dimensiuni spațiale: „iarmarocul" — bîlciul —, adică o carnavalescă „lume pe dos". Milogul mutilat, care e sfîntul de bîlci, e rodul unei alte „faceri", carnavalesc-monstruoasă și ea: născut infirm, fără acces la lumea cuvîntului, închis adică în tăcerea lui („fiindcă se născuse surd și mut"), Hialmar e supus unui fel de a doua naștere („trebuia ceva din el făcut"), care e o inversare a antropogenezei, o „facere pe dos", o întoarcere în haotic și inform. Mutilarea dă trupului martirizat sensul unei închideri în sine („Tălpile-i sînt întoarse la gură... Fluierile sucite... umerii s-au frînt") care desăvîrșește, cu artistică perversitate, inițiala închidere în sine a celui surd și mut, făcînd din el „ceva" desăvîrșit: expresia superlativă a monstruosului („cel mai mare slut dintre betegi"). Desăvîrșirea implică însă suferință; trupul viu, transformat, „de douăzeci de ani întregi", în „moaște", trăiește, în văzul iarmarocului, chinul unei perpetue agonii, care nu se poate elibera în cuvînt și rămîne doar geamăt și lacrimă, avid înghițită de viermuiala bîlciului („O muscă-i suge lacrima din pleoape"). În adîncul acestei mute suferințe, martirizat e însă divinul, întors la amenințarea terifiantă a haosului originar, a încă nearticulatului „Cuvînt dintru început / Ce se purta chiorîș pe ape". Mai mult decît o sacralizare prin suferință, „sfîntul" monstruos devine o aluzie la teribila forță — divină — germinînd, încă închisă în ea („chiorîș"), în miezul haosului originar. Izotopia iarmaroc-facere carnavalescă mediază în text alte două izotopii extreme, unificate în imaginea „moaștelor" duse în „roabă": a suferinței monstruoase și a sacralității, deopotrivă degradată și revelată. „Realismul" arghezian este un vizionarism al imanenței. Modelul „lumii concrete" nu interesează în sine; el este fie capcana în care ideea ce se refuză ar trebui prinsă, fie reziduul material, adesea monstruos, în care e căutată „sămînța divinului".

Un sens teribil al divinului se lasă bănuit în aceste hierofanii grotești. Un sens care multiplică (acum polemic) întrebările psalmistului, sortite să rămînă fără răspuns, fără „leac" și fără sens izbăvitor („Ce s-a ales din viața ta? Pe cine ai vindecat, pe cine ai odihnit, pe cine ai hrănit și ai mîngîiat?"[105]), așa cum fără sens izbăvitor e sortită să rămînă, în ultimă instanță, și *cartea*, chiar dacă născută din jertfă, chiar dacă reeditînd biblica tacere (o „facere" nu a omului, ci a „marii fantome" divine), chiar dacă tipărită „cu litera cea sfîntă", chiar dacă dăruită cu harul creației pe care numai natura îl are și îl dezvăluie în propria-i operă, „floarea":

Carte frumoasă, cinste cui te-a scris,
Încet gîndită, gingaș cumpănită;
Ești ca o floare, anume înflorită
Mîinilor mele, care te-au deschis.

Ești ca o vioară, singură ce cîntă
Iubirea toată pe un fir de păr,
Și paginile tale, adevăr,
S-au tipărit cu litera cea sfîntă.

Un om de sînge ia din pisc noroi
Și zămislește marea lui fantomă
De reverie, umbră și aromă,
Și o pogoară vie printre noi.

Dar jertfa lui zadarnică se pare,
Pe cît e ghiersul cărții de frumos.
Carte iubită, fără de folos,
Tu nu răspunzi la nici o întrebare.

(Ex libris).

„Cartea" arghezian e mărturia unei revelații ratate, a răscolirii — fără odihnă și fără răspuns —, în cer și în noroi, dar mai ales în adîncurile lăuntrice, prin „nămolurile tainelor" ai căror chezași sîntem:

Nămolurile tainelor toate
Zac în mine răsturnate.
Luntrea tîrîtă de ele
Se lovește de nuferi și stele

(Haide).

[1] M. Eminescu, *Opere*, ed. întemeiată de Perpessicius, vol. VIII, Buc., 1988, p. 118—119.

[2] Tudor Vianu făcea, în *Poezia lui Eminescu* (Buc., 1930, p. 95), observația capitală: Eminescu „nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii". Excelent urmărită simbolistica luminii în opera eminesciană de Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1962. Problema m-a preocupat și în *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Buc., 1978.

[3] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, Buc., 1944, p. 324.

[4] În descrierea spațiului mitic urmez structurile studiate de Mircea Eliade în: *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968; *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Buc., 1943 etc.

[5] Asupra căreia m-am oprit pe larg în *Eminescu. Modele cosmologice...*

[6] Cale de recuperare a paradisului, iubirea este și condiția recîștigării privirii vizionare identificată în *Scrisoarea V* cu „ochiul lumii cei antice", deschis spre ascunsa armonie a lumii („Și-n acel moment de taină, cînd s-ar crede că-i ferice, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice").

[7] *Eminescu. Modele cosmologice...*

[8] Pentru Caracostea, axa imaginii — interpretată abuziv ca pur sau dominant ascensională — e un argument furnizat de forma operei împotriva tezei pesimismului eminescian — v. *Arta cuvîntului la Eminescu*, Buc., 1938, p. 125—127.

[9] Imposibilitatea de a relua întreaga demonstrație pe care am întreprins-o în *Eminescu. Modele cosmologice...* (în raport cu care capitolul de față e mai ales o aprofundare sub raportul tehnicii poetice) mă obligă să trimit din nou la această mai veche lucrare.

[10] Conceptul, esențial pentru studiul operei eminesciene, este definit fenomenologic de Edgar Papu în lucrarea, fundamentală, *Poezia lui Eminescu*, Buc., 1971.

[11] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, p. 54.

[12] Procesul acesta de redimensionare și reinterpretare a unor repertorii tematice moștenite din romantismul precursorilor apare de timpuriu în creația eminesciană, manifestîndu-se, spre pildă, în modul cum e asumată meditația pașoptistă într-una din primele poezii trimise la „Convorbiri": *Mortua est!* — care este (și din punctul de vedere al constituirii discursului specific eminescian prin restructurarea componentelor poeticii pașoptiste) un text cu valoare de „cheie". Ceea ce mă interesează în clipa de față nu este sfera motivelor — deci a materiei literare — din *Mortua est!* (pe deplin clarificată, prin integrare în tradiția literară românească, de D. Popovici în *Poezia lui Mihai Eminescu*, Buc., 1969), ci un amănunt al discursului poetic: regimul verbelor și, în primul rînd, regimul verbului A FI. Acest amănunt de natură lexicală și morfologică poate dezvălui în *Mortua est!* unele semnificații interesante din perspectiva unei cercetări de semantică ontologică. Poziția centrală, tematică, pe care A FI o are în textul eminescian e reliefată prin utilizarea unui celebru citat shakespearean din monologul lui Hamlet („Și-apoi cine știe de este mai bine / *A fi sau a nu fi...*"), citat care apare, cu diferențe de încadrare, în toate variantele poemei, începînd cu *Elena*, „meditațiunea" datată octombrie 1866, unde el e modulat, în două strofe succesive, astfel: „Căci nu știm de este

în lume mai bine / A fi sau a nu fi"; „A fi sau a nu fi au nu e tot una?".

Prilejuită de o timpurie experienţă, decisivă pentru evoluţia sufletească şi artistică a poetului, experienţa morţii (a morţii celuilalt, prin moartea iubitei din adolescenţă), poema în discuţie nu este, totuşi, o *elegie*, ci ea e concepută, din prima variantă, ca o *meditaţie*, cristalizată în jurul citatului shakespearean pe care l-am amintit. Spre deosebire de caracteristicile discursului elegiac (unde eul este, concomitent, subiect care enunţă şi subiect al enunţului), discursul deliberativ, de tip „meditaţie", implică o separaţie netă între subiect (eul care deliberează, subiectul care enunţă) şi obiect (tema deliberării, subiect al enunţului). Să mai notăm faptul că meditaţia e, de obicei, declanşată de o imagine-pretext, care îşi asumă adesea rolul de interlocutor mut (un ipotetic „tu") în monologul deliberativ (deci dramatizat interior prin dialogul ipostazelor succesive) al eu-lui. Rolul acesta de imagine-pretext îl deţin, în multe din poeziile paşoptismului românesc, *ruinele*, şi „invocaţia retorică" din *Ruinele Tîrgoviştii* a lui Vasile Cîrlova („O, ziduri întristate, o, monument slăvit, / În ce mărire-naltă şi voi aţi strălucit!"... „Deci primiţi, ruinuri...") nu e decît o soluţie posibilă de desfăşurare a falsului dialog (cu interlocutor mut) caracteristic discursului deliberativ din meditaţii. În *Mortua est!* funcţia de imagine declanşatoare a meditaţiei (şi, implicit, rolul interlocutorului mut, pronominal realizat prin persoana a doua — „tu" —) este susţinută de imaginea angelică a femeii moarte. Tot restul: suflet şi lut (care, despărţindu-se, au încetat să fie „tu", obiectualizîndu-se), viaţă şi moarte, arhitectura cosmică, vrajă nocturnă şi absenţă a divinului, — toate acestea, subiecte ale meditaţiei, au statutul obiectual al persoanei a treia. Urmărind, statistic, situaţiile verbale în raport cu rolurile pronominale din text, constatăm că în cele 70 de versuri ale poemei eminesciene apar 70 de verbe la moduri personale (deci verbe cu statut pur verbal). În relaţie cu rolurile pronominale (*eu-tu-* generalul *el*), ele sînt distribuite astfel:

— 16 predicate ale lui EU, înscrise, previzibil, în sfera semantică a atitudinii de spectator al existenţei pe care şi-o asumă eul, un spectator oscilînd între plîns, blestem şi celebrarea morţii ca eliberare: (te) văd, văd, privesc, (î)ntreb, îmi vine a crede, să văd, razim („de racla ta razim eu harfa mea spartă" — ceea ce înseamnă abandonez cîntecul sau sprijin tăcerea pe pragul morţii), n(-o) plîng, fericesc, văd, nu ştiu, (gîndirea-mi în ce) să (o) stîng, să rîd, să blastem, să plîng;

— 9 predicate ale lui TU, dintre care 2 sînt conjunctive cerute de concordanţa timpurilor şi celelalte, toate, verbe ale trecerii, sînt puse la perfectul compus, adică plasate sub semnul ireversibilităţii temporale: ai trecut, trecut-ai, ai murit, nu ai fost june(?), n-ai fost (tu) frumoasă(?), te-ai dus, să treci, trăit-ai(?), să mori;

— 45 de predicate ale persoanei a treia, dintre care 24 fără semnificaţii particulare pentru sfera semantică a textului, unul reprezentat prin verbul *a părea*, resimţit ca un *a fi* în registrul, incert, al aparenţei („norii cei negri par sombre palate") şi 20 reprezentate de verbul *a fi*, în situaţie de copulă sau în situaţie de verb al existenţei, cu valoare predicativă: (ceru-)i (cîmpie), (argint) e, să fie (castele), (moartea) e(-un haos), (viaţa-)i (o baltă de vise), (moartea-)i (un secol), (viaţa-)i (un basmu), (toate-)s (nimică), de-a(r) fi (astfel), (graiu-ţi) este (mut), (acest înger) n-a fost (decît lut), este (mai bine), (ceea ce) nu e (multe dureri-)s, (oare totul) nu e

(nebunie?), (moartea ta.. de ce) fu să fie, e (sens în lume?), (de) e (sens), e(-ntors și ateu).

Sumara statistică pe care am întreprins-o pune în evidență situația privilegiată pe care verbul A FI o deține în meditația eminesciană. Dacă la cele 21 de cazuri enumerate adăugăm versul „Au nu ai fost junâ, n-ai fost tu frumoasă" (în care verbul, cu valoare de copulă, se găsește la persoana a doua, plasat în registrul temporal al trecutului, specific — spuneam — imaginii interlocutorului mut și relativizat prin negație și interogație, și dacă adăugăm, mai ales situațiile în care verbul apare la infinitiv cu valoare de subiect („este mai bine / A fi sau a nu fi"; „A fi? Nebunie și tristă și goală"), preponderența verbului A FI, prezent în text cu 25 de poziții devine absolută.

Logicienii medievali operau o clasificare a cuvintelor în 2 mari grupe: cele semnificative prin ele însele *(categoremata)* — care cuprindeau substantivele și verbele — și cele semnificative doar în context, „con-semnificative" *(syncategoremata);* cuprinzînd particule de flexiune, prepoziții, conjuncții etc., syncategoremata sînt, după Thomas de Aquino, cuvintele „care prin ele însele nu semnifică nimic absolut, ci numai *modul de a fi* al unuia sau al altuia" (asupra întregii probleme, v. Anton Dumitriu, *Istoria logicii,* Buc., 1975, cap. *Syncategoremata*). Printre syncategoremata, în grupul celor care fac legătura între subiect și predicat, tratatele medievale includ, în tradiția lui Aristotel, copulele *(est, non).* Ca atare, verbul a fi are un dublu statut logic: înțeles ca verb al existenței, el are valoare categorematică; înțeles ca verb copulativ, el este inclus în rîndul con-semnificativelor. Am apelat, pentru situația verbului *a fi,* la vechea disociere categorematic vs. syncategorematic și nu la opoziția gramaticală curentă predicat verbal vs. copulă, pentru că în poezia lui Eminescu *a fi* apare în situații categorematice și atunci cînd nu e verb predicativ, ci joacă, la infinitiv, rol de subiect. Infinitivul, mod nominalizat al verbului, joacă în textul eminescian rolul unui verb substantivat, devenit, în calitatea sa de nume-subiect, tema centrală a meditației („A fi sau a nu fi"). În cele 25 de poziții pe care le ocupă în *Mortua est!* (fac abstracție de valoarea de auxiliar din titlu), A FI epuizează deci posibilitățile categorematice (subiect și predicat) și syncategorematice ale cuvîntului.

Dar, cu excepția a două cazuri („Au nu ai fost junâ, n-ai fost tu frumoasă?"), în care copula, plasată la perfectul compus și trecută în cheie negativ-integorativă, e la persoana a doua, toate celelalte poziții ale verbului A FI din *Mortua est!* sînt fie în afara persoanei (infinitivul), fie la persoana a treia. Totul se petrece ca și cum ceea ce poate intra în raza lui *este* nu poate fi reprezentat prin rolurile trăite — subiectiv sau ipotetic —, adică prin persoana I sau persoana a doua, ci doar prin persoana a treia; *a fi* nu este predicatul individualului, ci al categorialului. Nu *eu* sînt, nu *tu* ești; este — sau nu este — *lutul, cerul, sensul, Dumnezeu, viața* sau *moartea* (nu *tu,* ci *moartea ta* este, sau „fu să fie"). Moartea individului generează întrebarea privitoare la existența (sau nonexistența) transindividualului; moartea individului (și individualul perisabil e corelat în poem cu verbul *a trece*) deschide întrebări privitoare la existența sensului („au e sens în asta?") și a rațiunii divine în lume; în prima variantă, *Elena,* finalul aducea, pe această linie, o expresie mai frapantă: „Pe vînăta-ți frunte nu e Dumnezeu", expresie atenuată, în varianta definitivă, prin introducerea unui pasiv: „nu-i scris Dumnezeu".

Cu o tematică tradițională, cu modalitățile tradiționale ale meditației, moștenite din poezia pașoptistă, *Mortua est!* prefigurează tema transcendenței goale, explicitată în *Memento mori*, și anticipează (prin construcția mizând, subteran, pe valorile categorematice și syncategorematice ale verbului *a fi*) imaginea abstractă, supracategorială a Demiurgului din *Luceafărul*, deopotrivă neant pur și existență pură, care-și va aservi acolo nu eul fragil, rupt între ipoteze contrarii, ci conștiința creatoare de lumi a lui Hyperion. În măsura în care persoana privilegiată în meditație nu mai este eul, ci nonpersonalul *el*, poezia eminesciană tinde spre construirea unui subiect transindividual (privilegiind poziția pe care o are, în structura canonică a meditației, subiectul enunțului). Lucrul acesta devine frapant dacă încercăm o comparație cu structura meditației românești ilustrată de poezia pașoptistă și, mai ales, cu structura meditației lui Heliade Rădulescu. În *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*, meditație asupra destinului istoric al românilor integrat simbolic unui ciclu cosmic al morții și renașterii soarelui (noaptea), discursul se centrează asupra eului liric care se impune în text și ca subiect gramatical dominant, cu o insistență ce transformă practic poezia lui Heliade într-o meditație asupra locului pe care eul și-l caută în ordinea cosmică și în ordinea istorică. În raport cu meditația pașoptistă, meditația eminesciană se deromanticizează nu prin temă, ci prin structura discursului, care pune în umbră eul și devine expresia unui subiect transindividual — subiectul verbului *a fi* —, înscriindu-se astfel pe linia de evoluție a liricii moderne. Ea rămîne însă ancorată în sfera sensibilității romantice prin opoziția între viziune și vedere, explicitată la nivel tematic și marcată, lexical, prin opoziția *a vedea* vs. *a privi*. Pe o linie ce va deveni, și ea, caracteristică mai ales în marile postume eminesciene, întrebarea shakespeareană ce servește ca temă meditației se traduce astfel în confruntarea dramatică între viziunea extatică (prin care se dezvăluie structura mitică și luminiscentă a lumii) pe de o parte și, pe de altă parte, privirea sceptică, distrugătoare de iluzii, care descoperă golul, vidul din inima unei lumi absurde, ce și-a pierdut sensul. Din această ultimă ipostază, lucidă, a privirii va lua naștere privirea rece a Cezarului eminescian, eroul tragic al operei de maturitate, care-și asumă menirea creatoare de a da sens și formă golului din inima lumilor.

[13] Conform unei dialectici interioare a limbajului artistic, urmărită în cercetările formaliștilor ruși și ale lui I. Lotman *(Lecții de poetică structurală*, trad. Radu Nicolau, Buc., 1970).

[14] Samson Bodnărescu, *Scrieri*, antologie Aurel Petrescu, text stabilit P. Lăzărescu, Buc., 1968.

[15] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, Buc., 1939, p. 300.

[16] Exersat încă din formele embrionare: „Trocheu, spondeu, dactil, trocheu, trocheu / Dulce mers-ai purpură iarăși visul" — v. *Opere*, ed. cit., vol. III, Buc., 1944, p. 119.

[17] Edgar Papu (*Op. cit.*, p. 201) vede în *Oda în metru antic* „poate prima valoroasă piesă lirică a existențialismului... pe plan mondial".

[18] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 176—183.

[19] Utilizez termenii în sensul folosit de Lucian Blaga — v. în continuare, cap. *Despre metaforă*.

[20] Sau, cu termenii lui T. Vianu din *Arta prozatorilor români* (Buc., 1941), tendința de „diafanizare". Cel mai important studiu asupra utilizării eminesciene a figurilor l-a dat tot T. Vianu: *Epitetul*

eminescian, în *Probleme de stil și artă literară*, Buc., 1955.

[21] M. Eminescu, *Opere*, ed. întemeiată de Perpessicius, vol. XIV, Buc., 1983, p. 253.

[22] I-am spus, cu un alt prilej *(Eminescu. Modele cosmologice...)*, „timp sacru", pentru că e timpul perpetuei reeditări a genezei cosmice.

[23] Despre „realismul" lui Eminescu, v. G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, în *Mihai Eminescu. Studii și articole*, ed. Mihai Drăgan, Iași, 1974; Ed. Papu, *Op. cit.*; Șt. Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, în *M. Eminescu. Ion Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, unde, la p. 95, afirmația: „Superioritatea stilistică a versului eminescian față de modelele sale constă între altele într-un adaos de elemente artistice care individualizează expresia poetică prin note particulare creatoare, născute nu dintr-un joc al fanteziei îmbătate de ea însăși, ci dintr-o înclinare spre imaginile apte să se constituie în reprezentări și să comunice cu un realism nuanțat sentimentele și gîndurile răscolitoare ale poetului.".

[24] Tudor Vianu, *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Buc., 1965, p. 305.

[25] V. Doru Scărlătescu, *„Părea că printre nouri..." (Observații asupra unui motiv eminescian)*, în „Convorbiri literare", 1975, nr. 3.

[26] Vezi D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, 1979, p. 145.

[27] Utilizez ediția de *Opere* îngrijită de Aurelia Rusu, vol. IV, *Teatru*, Buc., 1978.

[28] O explicație diferită (dar foarte ispititoare) a numelui Mirei, derivat din *Moira*, dă Mircea Zaciu, *Diptic eminescian*, în *Viaticum*, Buc., 1983.

[29] Șt. Cazimir *(Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu*, Buc., 1975) înregistrează și comentează amplu motivul oglinzii în poezia eminesciană.

[30] M. Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. Aurelia Rusu, Buc., 1974, p. 179.

[31] M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 174—175.

[32] Despre negație ca formă de expresie a absolutului în filosofia indiană, Sergiu Al-George, *Limbă și gîndire în cultura indiană*, Buc., 1976, cap. *Funcția particulelor negative*. Despre utilizarea procedeului în Eminescu, Edgar Papu, *Op. cit.*, p. 60—65; Constantin Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești*, Buc., 1975, p. 56—57.

[33] M. Eminescu, *Fragmentarium*, ed. Magdalena Vatamaniuc, Buc., 1981, p. 362.

[34] *Ibid.*, p. 408.

[35] Asupra „oglinzii de aur" și a relației ei cu ochiul „cezaric" (și cu eroul tragic eminescian) m-am oprit pe larg în *Eminescu. Modele cosmologice...* (cap. *Oglinda de aur*).

[36] M. Eminescu, *Fragmentarium*, ed. cit., p. 356.

[37] *Ibid.*, p. 278.

[38] *Ibid.*, p. 282.

[39] Anton Dumitriu, *Alétheia*, în *Eseuri*, Buc., 1986, p. 417.

[40] Sergiu Al-George, *Limbă și gîndire în cultura indiană*, p. 40.

[41] *Ibid.*, p. 179.

[42] Aristotel, *Poetica*, în *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., p. 181.

[43] *Ibid.*, p. 177.

[44] Paul Ricoeur, *Metafora vie*, trad. Irina Mavrodin, Buc., 1984, p. 40.

[45] Ap. Jacques Derrida, *The Supplement of Copula*, în *Margins*

of Philosophy, translated by Alan Bass, The University of Chicago Press, 1982, p. 178.

[46] Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, New York, 1975, p. 391.

[47] *Ibid.*, p. 390.

[48] *Ibid.*, p. 388.

[49] *Ibid.*, p. 389.

[50] Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 45.

[51] *Ibid.*, p. 80.

[52] *Ibid.*, p. 308.

[53] *Ibid.*, p. 308—309.

[54] *Ibid.*, p. 486.

[55] George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, 1980, p. 3.

[56] Spre pildă, în metafora matrice *happy is up — fericit este sus* (care funcționează și-n limba română — v. „în al nouălea cer", „pe culmi", „sari în sus de fericire" etc.) „e" trebuie citit ca prescurtarea unui *set de experiențe* pe care metafora se bazează și prin care o înțelegem. Regretabilă e doar — ca și-n cazul lui Ricoeur de altfel — limitarea explicației psihologice la orizontul configuraționismului. O explicare psihologică a mecanismului metaforic n-ar avea decît de cîștigat apelînd la soluțiile pe care le poate oferi structuralismul genetic.

[57] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 358.

[58] *Ibid.*, p. 361.

[59] *Ibid.*, p. 361.

[60] Într-un studiu fundamental *(Structurile antinomice la Lucian Blaga și accepția indiană a metaforicului*, în *Arhaic și universal*, Buc., 1981), Sergiu Al-George a definit cu exactitate funcția epistemologică și metafizică a metaforei în concepția lui Blaga prin raportare la gîndirea indiană, pornind de la premisa că „relația dintre poezie și filosofie la Blaga (...) se regăsește nu atît în tema misterului, cît mai ales în ceea ce mediază între conștiință și mister" (p. 222). Acest element mediator e paralel cu metaforicul în cultura indiană: pentru poetul român, „metaforicul, ca alternativă a tăcerii, va deveni calea de revelare a misterului" (p. 227), desemnînd, ca și în India, „o trecere, o ruptură de nivel (...), un «salt» după expresia lui Blaga, între realitatea empirică și transcendentul sacru" (p. 234).

[61] L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 358.

[62] O foarte interesantă interpretare, ghidată de dorința de a-l apropia pe Blaga de direcțiile noi de cercetare ale metaforicului în lingvistică, dă Mircea Borcilă în cîteva studii, printre care: *Filosofia limbii în gîndirea lui Blaga* (în „Revista de filosofie", tom 16, nr. 12/1969); *Paradoxul funcțiilor metaforice în poezia lui Blaga* („Tribuna", 4 iunie 1987); și, mai ales, în asimilarea premiselor blagiene într-o construcție personală de tipologia culturii din *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice* („S.C.L.", 1987, nr. 3).

[63] L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 359.

[64] *Ibid.*, p. 360.

[65] *Ibid.*, p. 363.

[66] *Ibid.*, p. 364.

[67] *Ibid.*, p. 366.

[68] *Ibid.*, p. 367.

[69] *Ibid.*, p. 368.

[70] *Ibid.*, p. 372.

[71] *Ibid.*, p. 375.

[72] *Ibid.*, p. 372.
[73] *Ibid.*, p. 401.
[74] *Ibid.*, p. 407—408.
[75] *Ibid.*, p. 409.
[76] Caracterul metaforic al limbajului artistic în genere — indiferent dacă el se bazează sau nu pe cuvînt — e un fapt unanim recunoscut. Experimentele psihologice ale ultimei perioade au demonstrat independenţa capacităţii metaforice (condiţionată în primul rînd de activitatea emisferei drepte a creierului, dominantă în activitatea artistică şi intuitivă) de competenţa lingvistică a individului (condiţionată, ca şi gîndirea logică, abstractă şi critică, de activitatea emisferei stîngi) — v. Howard Gardner & Ellen Winner, *The Development of Metaphoric Competence: Implications for Humanistic Disciplines*, în „Critical Inquiry", Autumn 1978, Volume 5, Number 1, p. 123—141.
[77] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Isvoade*, ed. Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Buc., 1972, p. 35.
[78] Id., *Trilogia cosmologică*, *Opere*, ed. Dorli Blaga, vol. XI, Buc., 1988, p. 391.
[79] *Ibid.*, p. 387, 390, 391.
[80] *Ibid.*, p. 392.
[81] Id., *Isvoade*, p. 35, 36, 37, 39.
[82] De altfel, în *Feţele unui veac*, Blaga vede „noul stil", adică expresionismul, ca o continuare a romantismului, ale cărui „mijloace" le „purifică" şi al cărui gust pentru „anecdota cosmică" îl abandonează: „Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeaşi putere de sugestie ca şi mişcarea prin spaţii a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti (...). Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Întru izbînda sa, romantismul acumula efecte materiale şi efecte formale; expresionismul purifică mijloacele şi, mai indiferent faţă de subiect, înţelege felul de a vedea şi de a trata realitatea de toate zilele" (în *Zări şi etape*, ed. Dorli Blaga, Buc., 1968, p. 91—92).
[83] Pentru poezii folosesc ediţia de *Opere* îngrijită de Dorli Blaga, vol. I, II, Buc., 1974. Pentru „geografia mitologică" blagiană, v. excelentele comentarii ale lui Ion Pop, în *Lucian Blaga — universul liric*, Buc., 1981. Componenta mitică, structurantă, a gîndirii blagiene e comentată de Mircea Borcilă în *Introducere în poetica lui Blaga*, teză de doctorat, Cluj, 1980, p. 129: „Procesul de producere a «simbolurilor mitice» în textul său (...) urmează, credem, orientarea generală a gîndirii mitice, întrucît el se bazează pe operaţii tipice de «mediere» a unor opoziţii semice (la nivelul referenţial primar), de «omologie» (la nivelul secundar) şi de construcţie a unei spaţio-temporalităţi mitice (descriptibile pe baza unor modele cronotopice caracteristice)".
[84] L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 379.
[85] *Ibid.*, p. 401.
[86] Despre „vestire" ca „o nouă modalitate lirică, absolut personală", comentariile lui Şt. Aug. Doinaş din *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga*, în *Lectura poeziei*, Buc., 1980, p. 40.
[87] Dialectica tăcere-cîntec în opera lui Blaga în *Op. cit.* a lui Şt. Aug. Doinaş, cap. *Poetica explicită: tăcerea şi cuvîntul* (reluînd eseul *Poetica lui Lucian Blaga. De la „osîndă" la „mîntuirea" cuvîntului*, din vol. *Poezie şi modă poetică*, Buc., 1972); despre dialec-

tica tăcere-metaforă, Sergiu Al-George, *Structurile antinomice la Lucian Blaga și accepția indiană a metaforicului*, din *Arhaic și universal*.

[88] În *Trilogia culturii* (p. 483), echivalentul conceptual al *rănii* e *melancolia*, „disperarea ființei care nu-și mai simte înrădăcinarea organică în lume". Melancolia („structurală", stare de fundal a trăirilor lui Blaga) e considerată de George Gană unul din „fundamentele" operei blagiene (alături de sentimentul misterului cosmic și de vocația creației) — v. *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Buc., 1976.

[89] v. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Buc., 1973, p. 596. Pentru Vladimir Streinu *(Tudor Arghezi. Cuvinte potrivite*, în *Eminescu. Arghezi*, Buc., 1976), influența lui Baudelaire nu e vizibilă doar la începutul creației argheziene, ci reprezintă o asumare personală a „instrumentelor de lucru" baudelaireiene, care se va alia cu *tipare eminesciene*.

[90] Ov. S. Crohmălniceanu, *Miracolul arghezian*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Buc., 1974, p. 10.

[91] Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, în *Scrieri*, I, Buc., 1967, p. 127.

[92] Id., *Tudor Arghezi*, Buc., 1940, p. 194. Vladimir Streinu recunoștea în Arghezi „vizionarul neliniștitelor temelii ale lumii" (*Eminescu. Arghezi*, p. 195) iar George Călinescu, subliniind „perspectiva cosmică" a poeziei argheziene vede în „sensul de explorație metafizică a viziunilor" una din „chestiunile adevărate... a(le) acestei lirice" (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941, p. 725).

[93] Într-un rafinat comentariu asupra simbolisticii argheziene a ochiului, Mircea Zaciu accentuează componenta divină pe care o are, aici, privirea: „Ochiul lui Arghezi caută în toate împrejurările să străpungă — asemenea razei, simbol al Privirii Supreme — intimitatea autentică" (*Fîntîni argheziene*, în *Viaticum*, p. 275—276).

[94] Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, în *Pagini de proză*, ed. Dinu Pillat, Buc., 1968, p. 64—66.

[95] Eugen Lovinescu observase deja: „Trecut prin estetica argheziană a materializării, divinul ia reliefuri materiale și chiar familiare" (*Istoria literaturii române contemporane*, I, ed. cit., p. 595).

[96] În termenii lui Hugo Friedrich, Nicolae Manolescu definește exact poezia argheziană ca o poezie a „transcendenței goale" (*Tudor Arghezi, poet nereligios*, în *Teme*, Buc., 1971).

[97] Arghezi „sparge tiparele topice și sintactice, separă atributul de substantivul lui (...). În spațiile libere, create prin separarea membrelor de frază asociate în construcțiile tradiționale, poetul introduce determinări noi și fraza lui obține astfel un spațiu interior lărgit, în care poate intra expresia gîndirii celei mai bogate, a celei mai diferențiate percepții a lumii (T. Vianu, *Tudor Arghezi*, în *Studii de literatură română*, p. 512). Observații similare în G. Tohăneanu, *Sintaxa operei poetice a lui Tudor Arghezi* (în *Dincolo de cuvînt*, Buc., 1976, p. 152—181) și în excelenta lucrare a Emiliei Parpală, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice și tipuri de text*, Buc., 1984, unde tehnica dislocărilor (prin care se obține ruperea *coeziunii* textuale) e văzută, subtil, în relație cu o mișcare complementară de întărire a *coerenței*: „Ruperii coeziunii textuale printr-o sintaxă conținînd izolări și permutări — anacolut, hiperbat, chiasm — i se opun coerențele fonice și semantice" (p. 185).

[98] Într-un comentariu, fundamental, asupra tehnicii poetice argheziene (*Note despre știința versului la Arghezi*, în *Lampa lui Dio-*

gene, Buc., 1970), Șt. Aug. Doinaș observă „marea densitate prozodică" a versului arghezian și explică posibilitatea modificării topicii prin întoarcere la tiparul latin al limbii: „Această frămîntare a pastei gramaticale se face în spiritul limbii latine; o unitate gramaticală poate fi introdusă oriunde, cu certitudinea că, funcțional, ea va trimite întotdeauna la cuvîntul pe care-l determină" (p. 58).

[99] T. Arghezi, *Ars poetica*, ed. Ilie Guțan, Cluj, 1974, p. 99—102.

[100] *Scrisoare cu tibișirul*, în *Ars poetica*, p. 80.

[101] Ion Pop, *„Meșteșug" și „joc" la Tudor Arghezi*, în *Jocul poeziei*, Buc., 1985, p. 105. V. și Șt. Aug. Doinaș, *Ludicul — vector principal al poeticii argheziene*, în *Lectura poeziei*.

[102] Așa cum face Lucian Blaga într-un comentariu, prin opoziție, al poeticii sale și al celei argheziene, comentariu cuprins într-o scrisoare către Melania Livadă și reprodusă de aceasta în *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, Buc., 1974, p. 8—9. Pe aceeași linie se plasează, în propunerea sa de tipologie a poeziei române, Mircea Borcilă (v. *Contribuții la elaborarea unei tipologii...*), pentru care „modelul de construcție referențială" arghezian este „diagramatic" — însemnînd refacerea concretului prin imagini concrete —, spre deosebire de „modelul simbolic" al lui Blaga și Barbu.

[103] T. Arghezi, *Rugăciunea lui Cocó*, în *Ars poetica*, p. 118.

[104] T. Arghezi, *„Hagi Tudose" de B. Delavrancea*, în *Ars poetica*, p. 53, 54.

[105] Id., *Printre psalmi*, în *Scrieri*, vol. V, Buc., 1964, p. 190.

OCHIAN

Cînd încerca, la îndemnul lui E. Lovinescu, să-și publice versurile la Casa Școalelor, Ion Barbu preda editurii, în 1927, după o ezitare între titlurile *Ochian* și *Poezii*, un volum intitulat (ca și caietele sale manuscrise) *Ochian*. Titlul preferat în cele din urmă neutrului *Poezii* reprezintă un termen obsedant, cu valoare de motiv, în creația lui Barbu: poezia *Orbite* se intitula, inițial, *Ochian;* în *Inecatul,* viziunea spre adîncurile despicate în cristalul apei e „o zi ca un ochian", după ce ochianul desemnase „ochiul steril" al celui cufundat în ape („Vînt veșnic zvîntă-mi ochiul steril ca un ochian"); în *Protocol al unui club Mateiu Caragiale,* „Gore freamătă-în jiletcă de rîios batracian", „cocoțat pe naufragii, nefiresc ca-într-un ochian". „Ochianul" desemnează, în toate aceste contexte, o viziune deviată de la cea normală, o viziune „nefirească", modificînd, adică, lumea (naturală, firească) dată. Ochi steril, sticlos-înghețat, al morții *(Înecatul),* orbită divin-transfiguratoare *(Orbite/ Ochian)* sau instrument care deviază perspectiva de la cea firească *(Protocol),* „ochianul" e de fapt instrumentul instituirii unei *priviri secunde,* ne-naturale, adică e un motiv care prefigurează cu claritate (mai puțin componenta libertății ludice) ideea jocului secund, putînd servi ca emblemă poeticii revoluționare a lui Ion Barbu.

Opera barbiană e, sub aspect tematic, de o frapantă unitate. De la poeziile din „Sburătorul", impropriu numite de Lovinescu „parnasiene", la epilogul volumului *Joc secund* (parafraza poescă *Veghea lui Roderick Usher,* în care Barbu vede „cea mai bună pagină" a sa), întreaga operă ia naștere dintr-o intuiție unică, pe care o realizează aproximînd-o în forme poetice modificate, subsumate însă, toate, unei poetici a nonfigurativului, îndeaproape înrudită cu propozițiile teoretice ale lui Brâncuși[1]. Voi sintetiza caracteristi-

cile acestei poetici pe baza a 5 propoziții teoretice fundamentale:

1. Similar construcției geometrice, poezia e, pentru Barbu, „o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existență". Așa cum Einstein îl „concurează pe Euclid în imaginea de universuri abstracte", poezia va face „concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile"[2]. Ea propune așadar, ca și geometria, un model al lumii, liber de constrîngerile oricărei „fizici". Opoziția *geometrie* vs. *fizică* însemnează pentru Barbu opoziția între construcția intelectuală și constrîngerile datului empiric: în viziunea sa, Einstein e geometru, nu fizician, „căci relativitatea e mai degrabă un capitol de geometrie superioară decît de fizică experimentală"[3]. Acestei opoziții îi corespunde, în ordine literară, raportul dintre poezia înțeleasă ca *model* al lumii („act clar de narcisism", reflectînd însă nu chipul nostru „fizic", întîmplător, ci „figura spiritului nostru"[4]) și poezia mimetică.

2. „Lirismul absolut" postulat de Barbu se opune poeticii expresive romantice și postromantice, adică poeziei „de spovedanie și atmosferă", care e „poezia sinceră", „banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea"[5]. „Măsura de aur a lirei" abandonează „concurența, încă darwiniană, a formelor individuale"[6]. Individualului (psihologic) și tipicului (social sau de caracter) i se opune arhetipalul, căci arta se cere eliberată de obsesia „naturii biologice, sociale ori simplu umane a eroului de roman obișnuit". Ca-n opera lui Mateiu Caragiale, literatura va opera nu cu caractere, ci cu „naturi planetare", descoperind în indivizii umani „axe universale" și devenind astfel o meditație asupra „ticluirii și aventurii Ființei"[7], a Ființei care depășește nu doar limitele individualului, ci și obsesiile antropocentrice. Eroul universului barbian nu e individul, nici măcar omul, ci Ființa.

3. Transcenderea categoriei individualului se face simțită și în definiția barbiană a limbajului poetic. Într-un celebru articol polemic[8], Arghezi — atras de „individualitatea, noțională, a cuvîntului" — îi apare lui Barbu ca „un poet respins de Idee", fascinat de „chipul indiferent al lucrurilor" (și nu de „absolutul lor"), adică de înfățișările tranzitorii, plurale, divers-pitorești ale unui univers material. „Individualității, noționale, a cuvîntului" Barbu îi va opune „individualitatea fonetică a versului", „grup cristalografic" rezultat prin sacrificarea semantismului individual (prin „ardere imobilă și neprihănit îngheț"). Poetul român crede (ca și Mallarmé) că „părțile simple ale unei poezii nu

sînt cuvintele, ci versurile", ceea ce pune sub semnul întrebării valoarea de unitate semantică a cuvîntului și conduce, implicit, spre o poetică a nonfigurativului.

4. Această poetică transindividuală, nonantropomorfă și nonfigurativă primește, într-o conferință despre Rimbaud, numele de „infrarealism". Infrarealismul e, pentru Barbu, o metodă poetică similară metodelor științei: „impusă de însăși natura obiectului asupra căruia se aplică", metoda infrarealismului indică drept „obiect" al artei *„increatul cosmic:* adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile (...), punctele critice ale unei naturi completate prin adăugirea unor anume existențe ideale"[9].

Dacă „realitatea" face obiectul fizicii și al unei poezii (să-i zicem, mimetice) la care spiritul lui Barbu nu aderă, „infrarealitatea" pe care noua poezie o instituie amintește, prin ale ei „puncte critice", de „punctele singulare" definite, în știință, de Maxwell ca momente în care adaosuri imponderabile modifică natura unui fenomen[10]. „Punctele critice" ale infrarealismului lui Barbu, ca și „punctele singulare" ale lui Maxwell, numesc *pragurile* de trecere între stări existențiale diferite (increat-creațiune; viață-moarte; moarte-resurecție), sînt așadar momentele dinamicii interioare în biografia Ființei, momentele cînd individualul se destramă pentru ca existența eternă să se realizeze pe sine prin forma lui trecătoare, mereu sacrificată. Lumea lui Barbu e, de aceea, un spațiu al metamorfozelor, în care înfățișările tranzitorii ale Ființei își trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea. Ele „se topesc" *(În ceață, Dionisiacă, Ultimul centaur, Selim),* „se înecă" *(Incheiere, Copacul înecat, Înecatul),* „pîlpîie" celebrînd dansul morții *(Păunul),* „se destramă" *(Cînd va veni declinul),* renasc *(Driada),* se nasc spre moarte *(După melci)* sau se con-topesc într-un ritual nupțial echivalat cu un ritual funebru în emblema eleusinică a „nunții subterane". Dar sacrificiul individului întru realizarea de sine a Ființei formează scenariul ritualurilor inițiatice — și poezia lui Barbu aspiră, programatic, spre un statut inițiatic: ea se vrea „o atitudine de vis și extaz", „instruind de lucrurile esențiale"[11].

5. În parafraza *Veghea lui Roderick Usher,* meditație încifrată asupra spațiului și naturii poeziei („liberă de figura umană ca o sperată poartă"), eroul pătrunde natura obiectului meditației sale pe calea unei cunoașteri „neîmpărțite" („Roderick Usher... cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei"). Cunoașterea neîmpărțită semnifică întrepătrunderea subiectului cu obiectul în totalitatea sa ne-

divizată, contopirea și nu separarea lor; ea e, așadar, un sinonim pentru *cunoașterea participativă,* desemnată în text și printr-o altă sintagmă: „Cunoașterea era aici locuire", adică încorporare, instalare a subiectului în spațiul interior al obiectului cunoscut. Ca-n ritualurile inițiatice ale vechilor mistere, poezia e cunoaștere prin contopire, prin participare și nu prin separare, nu prin distanțarea privirii cu care debutează traseul gnoseologic de tip rațional. Crearea — și receptarea — poeziei e deci instalare organică în spațiul ei („sieși centrat, adunat și de piatră"), și nu abordare mediată rațional. Afirmația are imense consecințe în descoperirea unghiului favorabil de abordare a poeziei barbiene, cu o atît de înșelătoare înfățișare de joc pur intelectual.

Dacă întreaga operă a lui Barbu se construiește în jurul unui unic nucleu semantic, pe care l-am numit „punctul de criză", modificările limbajului poetic și modificarea figurilor prin care acest nucleu semantic se tematizează marchează cîteva etape de creație, cu caracteristici, pînă la un punct, distincte. Înaintea publicării volumului *Joc secund,* în interviul acordat lui Felix Aderca, Barbu își caracterizează evoluția printr-o raportare constantă la spațiul grec, — model cultural înțeles dialogic —, conceput diferit de la o etapă de creație la alta. Definirii (cu ecouri lovinesciene) propuse de Aderca, pentru care Barbu ar fi parcurs patru etape (parnasiană, balcanică, expresionistă și șaradistă), poetul îi opune imaginea propriei opere ca o succesiune de replici la o mereu modificată înfățișare a Greciei, de la „Hélada lui Nietzsche: Elanul, cutreierînd dinamic ființele și ridicînd un cer platonician", prin „pitorescul și umorul balcanic" — în care vede „o ultimă Grecie" — și prin „sfînta rază a Alexandriei" din ciclul *Uvedenrode,* spre poezia etapei ermetice: „ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale", unde „restrînsele perfecțiuni poliedrale" trimit, desigur, la ipoteza platoniciană din *Timaios,* privind structura universului ca o combinatorie de poliedri. (La această viziune platoniciană se referă, explicit, în *Formația matematică:* „Tot cu Platon contemplam cele 5 existențe perfecte, poliedrele regulate, a căror unicitate ne intriga desigur, fără a fi în stare să-i înțelegem sensul adînc"[12]). Acestor patru etape trebuie să le adăugăm ultima formulă literară barbiană, parafraza, jocul intertextual magistral exersat în *Veghea lui Roderick Usher* sau în poemele ulterioare volumului *Joc secund: O înșurupare în Maelström* sau *Protocol al unui club Mateiu Caragiale.* Locul de termen de referință pe care îl avea, an-

terior, Grecia — concepută ca „simplă ipoteză morală" — îl ia acum spațiul spiritual instituit de Edgar Poe („extrema climă Edgar Poe") sau de Mateiu Caragiale, „ipoteze morale" asupra universului ce permit, la rîndul lor, modelări secunde, dialogale („parafraze"). Explorarea infrarealității în dialog cu aceste 5 „ipoteze morale" definește etapele creației barbiene, pe care le voi urmări în continuare.

Poezia de început e dominată de două măști lirice, emblematice pentru întreaga creație a lui Barbu: Nietzsche și Pytagora. Cei doi eroi ai spiritului (Nietzsche în primul rînd) apar aici într-o ipostază ce se va menține ca situație subtextuală în toată opera sa și va reapărea, tematizată, în creațiile ulterioare volumului *Joc secund (O înșurupare în Maelström* sau *Veghea lui Roderick Usher).* Ca mai tîrziu Roderick Usher — ușier veghind pe pragul tărîmurilor infernale —, Nietzsche — „războinic dur și aprig cuceritor de zări" — e o conștiință ce întreprinde „asaltul temutelor portale", sondînd („adîncind cu groază") „abisul numenal" și convertind adînca lui absurditate în *sens.* „Războinicul" de aici, ca și „ușierul" de mai tîrziu, — așadar cei a căror existență se desfășoară la granița dintre lumi — definesc la Barbu poziția ambiguă a spiritului, care sondează abisurile existenței străine lui și se cufundă într-însele pentru a crea, în miezul lor inform, sensuri:

Să fi străpuns penumbra letargică și ceața
Ce împleteau pe norme un neguros dedal
Ca, adîncind cu groază abisul numenal,
În seara biruinței să-întrezărești cum Viața
Întoarce somnoroasă, în ciclul ei steril
Sub fard și mască, mimma unei absurde arte...

Și totuși, pe deasupra rotirilor deșarte,
Făuritor de sensuri, să te ridici viril;
Și, beat de aderare activă și adîncă,
— Aplauze unice în searbădul decor —
Smulgînd ardorii tale cuvîntul creator,
Eternei reîntoarceri a Vieții să chemi: „Încă!"

În accepție barbiană, spiritul nu poate deveni creator contemplînd existența din afara ei, ci doar participînd la ea și in-formînd-o din interior. Pentru privirea din afară, lumea rămîne opacă și se refuză înțelegerii, ca-n prima mișcare a poeziei *Umanizare* (sau a variantei ei prolix-retorice, *Dezrobirea):*

Castelul tău de ghiață l-am cunoscut, Gîndire;
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire
În stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit.

Opacitatea lumii se lasă străbătută doar de privirea celui ce coboară în adîncuri, „beat de aderare". E poziția spectatorului-actor, a contemplatorului implicat, caracteristică, după cum am văzut, și spiritului științific contemporan. Spectatorul-actor e însă, la origine, situația ce caracterizează tipul de cunoaștere participativă, adică *inițierea* practicată sub forma vechilor mistere. De aici, dominanta frenetic-dionisiacă a poeziei barbiene de tinerețe, o poezie a contopirii orgiastice cu ritmurile vieții universale.

Eroul poeziei barbiene poate să-și piardă cu totul înfățișarea antropomorfă. E ceea ce se petrece, oarecum programatic, în primul text publicat de Barbu, *Ființa* (titlu modificat, în dactilograma definitivă, prin *Elan):*

Sunt numai o verigă din marea îndoire,
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar
Un roi de existențe din moartea mea răsar
Și-adevăratul nume ce port e: unduire.

Vocea care rostește, aici, „eu" se retrage din limitele oricărei existențe individuale, antropomorfe sau nu; ea răsună din adîncurile existenței, articulînd viziunea nietzscheeană mărturisită de poet în interviul lui Aderca („Elanul, cutreierînd dinamic ființele..."). Titlul funcționează ca apoziție pe lîngă subiectul — liric și gramatical —, care devine, astfel precizat, din canonicul „eu", neobișnuitul „eu, elanul". Procedeul se va repeta frecvent în poezia lui Barbu, care dezantropomorfizează subiectul liric prin uzul unor apoziții (prezente explicit în text sau doar subînțelese, ca-n *Elan).* Prin apoziție, poezia de debut a lui Barbu identifică eul rostitor cu vocea abisală a Ființei înseși. Apoziția ambiguizează astfel raportul personal/non-personal și sfîrșește prin a media între subiectul transpersonal și statutul obligatoriu personal al vocii rostitoare.

Arhetipul traseului parcurs de spiritul angajat într-o cunoaștere participativă îl alcătuiește orfismul și, în general, vechile religii ale misterelor. După modelul seminței ce renaște numai cu condiția de a fi trecut prin moarte, divinitățile vegetalului (Persephona, Dionysos, Osiris, Attys etc.), eroi ai dramelor sacre înscenate anual, își inițiază credincioșii în marea taină a morții-spre-renaștere. Sfîrtecarea și renașterea lui Dionysos, răpirea în Hades, nunta subterană

și reîntoarcerea ciclică a Persephonei pe pămînt — adică moartea și renașterea zeilor — reprezintă, în aceste scenarii inițiatice, corespondentul „punctelor critice" ale „infrarealității" barbiene. Textele lui Barbu au de fapt, toate, caracter inițiatic-vizibil uneori *(Driada, După melci, Selim, Nastratin Hogea la Isarlîk* etc.), mascat sau eliptic alteori *(Uvedenrode, Din ceas, dedus..., Veghea lui Roderick Usher),* ceea ce pune probleme speciale de receptare a unei opere care nu se cere contemplată cu detașare estetică, ci, dimpotrivă, asumată prin cunoaștere participativă. Ambiția poetului era, am văzut, să „instruiască de lucrurile esențiale", comunicînd un „curent de emoții orfice"[13]. Modul comunicării se schimbă de la o etapă de creație la alta, tocmai pentru că Barbu e în căutarea unei formule poetice care să „încarneze" punctele critice pe cît posibil nemediat intelectual, obligînd cititorul să experimenteze *direct* facerea și desfacerea lumii. Deocamdată însă, în aceste prime poezii pe care le va renega mai tîrziu, Barbu procedează tradițional, adică discursiv, înscenînd punctele critice ale infrarealității în fabule geologice *(Lava, Munții, Banchizele),* sau apelînd direct la scenariul misterelor eleusinice, a căror figurație va constitui o constantă în vocabularul său poetic. *Pentru Marile Eleusinii,* unul din cele mai frumoase poeme ale perioadei de început, reface emoția actului inițiatic înțeleasă ca emoție a participării la ritmurile cosmice, reeditînd aluziv înscenarea dramei sacre în spațiul eleusinic. Marile Eleusinii se celebrau în luna Boedromion (sfîrșitul lui septembrie, începutul lui octombrie), ceea ce devine, la Barbu, amurgul unui ciclu vital, ora tîrzie (a anului, dar și a zilei îndreptîndu-se spre Marea Noapte) cînd presimțirea plînsului subpămîntean răzbate prin somptuoasa împlinire a anotimpului. Toamna și seara sau amurgul înseamnă forme ale unui timp „tîrziu", un timp prezent care nu-și mai e contemporan sieși, ci e, deja, „dincolo", vestind apropierea „punctului critic" și, deci, a revelației[14]. În toamna promisă de *Pentru Marile Eleusinii* se va auzi chemarea hierofantului, prin care răzbate suferința Demetrei („zeița pămînteană") și plînsetul Persephonei, Kore — Fecioara — răpită de Hades:

> Cînd calda strălucire a lunilor toride
> Va prinde să decline, cînd soare potolit
> Spre golfuri de-întuneric va luneca, trudit,
> Își va rosti chemarea din nou, Eumolpide...

La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior,
Tu vei ghici durerea zeiței pământene
Și plînsetul Fecioarei, ce cîmpuri leteene
I-e dat mult timp să ude în roua ochilor.

Și-în toamna, somptuoasă de purpură și nacru,
În toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor tîrzii
Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru.

Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor.
Ți s-o răsfrînge-în suflet tăria-îngîndurată
Iar sfînta ta durere va trece legănată,
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor.

„Tristețea" sau „sfînta ta durere" nu are nimic din sentimentul confesat de vechea poetică expresivă, nimic din „durerea divizată" (sau „durerea fiecărui") pe care Barbu o va refuza, programatic, ca subiect poetic, în *Timbru*. Ea nu e durerea *ta*, ci durerea zeiței pământene, sentimentul cosmic al lunecării în moarte, e plînsul subteran al Fecioarei sămînță, la care ești chemat să participi în ceasul sacru al amurgului autumnal, pe Drumul Sacru ce conduce spre Eleusis, adică spre revelația „nunții subterane", a nuntirii cu moartea, care înseamnă, în final, triumful vieții renăscute:

Pe Calchior, în templul încins de roci calcare,
Acolo te așteaptă, cucernic, dorul meu;
Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu
De gînduri, de neliniști, de-adîncă-înduioșare.

Mă vei urma . . . Cuvîntul va legăna domol
Povestea fără nume a Nunții Subterane;
Uimit îi vei cuprinde supremele arcane
Din culmi nebănuite și limpezi, de simbol.

Iar cînd, topit în apa adîncilor mistere,
Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,
Cu mîini îngemănate și gînd cutremurat
Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere . . .

Revelația eleusinică e aceea a ciclicei renașteri, întrupată simbolic într-un spic de grîu, rod al nunții subterane, prezentat de hierofant în tăcere (conform informațiilor lui Hippolytus) ca supremă taină („supremele arcane") în cadrul ultimului moment al ritului secret (epopteia)[5]. E spi-

cul orfic, pe care îl vom reîntîlni în poezia ciclului ermetic *(Lemn sfînt)*, așa cum vom întîlni o serie de alte elemente ale ritului eleusinic, neintroduse în poemul de față, diseminate discret în textele ulterioare *(Selim, Uvedenrode* etc.). Dar, din întreaga figurație eleusinică, elementul cel mai rezistent, identificabil pe parcursul întregii creații barbiene, îl reprezintă cele două zeițe care aduc o dublă înfățișare a feminității, legată de elementul chtonian, celebrată însă, prin durere, de „tăria-îngîndurată" a cerului nocturn, în acordurile muzicii sferelor. Demeter, zeița mamă, este zeița fertilității, a rodului, a universului înființat, și doliul ei amenință lumile cu pustiirea. Ea e echivalată, în *Panteism*, cu Cybele, înfățișare a feminității fertile, a adîncurilor calde, umede și fecunde ale pămîntului, celebrată în ritualuri orgiastice. În tonul parodic din *Răsturnica*, zeița mamă e echivalată, în sens thanatic, cu Gea, în al cărei pîntec-mormînt se întoarce fiica și preoteasa ei;

> În zi de harți, în ceas de toacă,
> O vom porni prin smîrc, băltoacă,
> Spre un pămînt de hopuri plin
> Greșit, și orb, ca un vagin.

Kore — sămînța îngropată, devenită Persephone, stăpîna infernului, și reînviată după ce a parcurs traseul infernal al germinației, este Fecioara sortită nunții subterane. Ca „existență embrionară", ca „germene" ce parcurge „peisajele nubile", ea e o emblemă a „increatului cosmic", moartea și renașterea ei reprezentînd „punctele critice ale naturii", unde existența se retrage în stare de potențialitate, iar virtualul se actualizează, manifestîndu-se. Cuplul mitic Demeter (Marea Mamă, zeița pămînteană) — Kore (Fecioara îngropată) asociază astfel stabil, în opera lui Barbu, relația virtual-manifest și „punctele critice" ale naturii între increat și creațiune cu cele două înfățișări complementare ale feminității: fecunda, „impudica Cybelă" și suav îndurerata fecioară îngropată, al cărei plîns răzbate din „peisajele nubile" prin care trece somnul semințelor.

Caracterizată de Aderca — în interviul amintit — ca „antonpannescă", poezia celei de a doua etape e subsumată de Barbu însuși balcanismului, înțelegînd prin balcanism un ultim avatar al spiritului grec: „Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea lăsării pe aceste locuri a zăpezii roșii — dreapta, justițiara turcime. Aceste preocu-

pări coincid cu apariția temei fundamentale-solemnă, neașteptată — vizitînd întîia dată versurile mele și marcîndule: Moartea și Somnul (...). Sondagiile acestea în structura nevăzută a existenței salvează poate cele ce scriam pe atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatura de pitoresc și de pastișul folcloric (lucruri de care mi-e groază)."

Așadar, din nou Grecia, permițînd „sondagii în structura nevăzută a existenței", adică în „infrarealitate". O Grecie ascunsă ea însăși, tipar îndepărtat care transpare („simplă ipoteză morală") într-un univers hibrid, în punctul în care pitorescul și umorul întîlnesc solemnitatea Morții și a Somnului. Punctul acestei convergențe a contrariilor se cheamă cetatea Isarlîk, utopic nucleu spațial botezat de Ș. Foarță, în cel mai pur spirit barbian, o „ou-topie"[16]. Numele cetății care dă titlul ciclului balcanic conține sugestii ce trimit spre un spațiu privilegiat, marcat de tradiția homerică, ascuns însă sub „zăpada roșie" — sîngeroasa purificare adusă de „justițiara turcime": Isarlîk, cetatea utopică a lui Nastratin Hogea, împrumută numele așezării turcești de pe locul vechii Troie[17].

În variantele inițiale ale poemei, cetatea se ridică în mijlocul apelor Dunării — „La vreo Dunăre turcească, / Pe șes veșted, cu tutun, / La mijloc de rîu vechi, bun". Dunărea (cu identitatea de la început estompată: „vreo Dunăre"), „rîu(l) vechi, bun" — ortografiat, după normele epocii, *„râu* vechi, *bun*" — devine, în varianta definitivă, o indicație topografică fabuloasă; „râu"-l se transformă în *Rău*, și, din vag geografic, spațiul devine pur simbolic. Isarlîk nu mai e cetatea din mijloc de ape, ci punctul aflat la calea jumătate între Rău și Bun, centru și axă a lumii unind pămînt și cer („Pin'la cer frîngîndu-și treapta"). Evă cosmică („Ruptă din coastă de soare"), în *Încheiere* cetate-mireasă („Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă"), Isarlîk este un paradis ambiguu, un „rai" („Raiul meu, rămîi așa!") convertit în „raia" („Isarlîk, inima mea, / Dată-n alb ca o raia"), adică, după Ș. Foarță, un „rai stîng, feminin"[18]. Isarlîk e, în ultimă instanță, punctul în care contrariile („*var* și *ciumă*", „*piatră* și *legumă*") coincid; un „*tîrg temut, hilar*", marcat deopotrivă de semnele *morții* și ale *nunții promise* („Gîzii printre fete mari"), „torcînd" gîturi în furcile spînzurătorilor („La fundul mării de aer / Toarce gîtul, ca un caer, / În patrusprezece furci, / La raiale; rar, la turci") și îmbătîndu-se „într-un singur vin: / Hazul Hogii Nastratin". Limbajul paradisiac din ținutul Isarlîk, comun pentru cîine, om, pasăre și apă, e cel evocat în *In memoriam:*

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai:
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-închise-afară-în frig;
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Rîs al pietrelor de-a dura
Pe trei trepte de mărgean!

Lumea din Isarlîk trăiește în spațiul miraculos de joc al limbajului, pe muchea cuvintelor: mărfurile care se caută aici nu sînt pietrele prețioase care fac ape, ci „Pietre ca apa de grele", inul topit „la jar alb" sau „Căței(i) iuți de usturoi" vînduți de Nastratin „în leasă de copoi". În spațiul de joc al limbajului se instaurează nu numai absurdul — prin ambiguizare (lunecarea conceptelor dintr-o zonă semantică în alta) —, ci și grotescul, instituit carnavalesc, prin cacofonii („Guri cască cînd Nastratin . . .")[19] sau prin expresia trivială, ascunsă în miezul unui vers cu aparențe inocente („Joacă și-în cazane sună / Cînd cadîna curge-în lună")[20].

Eroul emblematic al acestui univers în care spasmul morții întîlnește hohotul rîsului este Nastratin Hogea, și ivirea lui din apele Bosforului e celebrată în primul poem al ciclului. *Nastratin Hogea la Isarlîk* este, ca și *Driada* sau *După melci*, un „mister"[21] ce ne conduce în miezul unei revelații inițiatice. Anotimpul tomnatic de la Eleusis transpare prin amurgul autumnal al „veghii" Isarlîkului:

Țara veghea turcită. Pierea o după-amiază
Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază
Cînd, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gîndacul serii urcă ghiocul de profir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura — tartane
Tot vioriul umed al prunelor gîltane . . .

Ca-n *Isarlîk*, ființa se-nvecinează cu cerul („Grădină îmi stă cerul, iar munții — parmalîk"), iar eleusinicul Drum Sacru se convertește într-„un drum" anonim („Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk"), pe care pribeagul însomnurat caută — fără să știe exact ce —, caută o pierdută „sculă de preț":

— În gînduri încărcate, cînd căutam pe jos
Argintul unei scule de preț atunci picată:
Cuțit lucrat, vreo piatră în scump metal legată,
Greu cearcăn de cadînă topit la un bairam:
Nici eu nu mai știu astăzi ce lucruri căutam.

Căutătorul unor bănuite, pierdute lucruri de preț lunecă într-un ținut vătuit și însomnurat, în care „ochii tuturora călătoreau afund", „În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte / Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer", prefigurînd revelația halucinatorie, mediată oniric:

> Atunci, cu ochi de seară și-abia deschise pleoape
> (Căci, grei de-îngîndurare, nămeți mă năpădeau),
> Cu ochi ce cheamă somnul din goluri și îl beau,
> Îmi *deslușii* . . .

Revelația, astfel pregătită, este una prin excelență ambiguă: „un prea-ciudat caic", fără vîsle, fără pînze, fără nume, fluturînd de catarg „tot felul de obiele, / Pulpane de caftane ori tururi de nădragi", apare ca o replică grotescă la corabia argonauților:

> În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
> Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
> Pe cînd la pupă, trase — edec ca niște vite
> Cu țeastă nămoloasă și cornulețe mii,
> Treceau în brazda undei șirag de răgălii.

Replica nu este, însă, pur grotescă: „lîna verde" a algelor, care înlocuiește Lîna de aur, e de fapt semn al despletirii apelor somnului, căci verdele e, la Barbu, un mărturisit simbol oniric („Astfel, Dl. Blaga propune . . . un anumit *verde*, ca veridică lumină a filonului nocturn, visul"[22]) și simbol inițiatic („lumina de atanor — însăși lumina dinlăuntru a viselor — a odăilor . . . irealitatea fundalurilor verzi ale amurgurilor . . ."[23]). Pe fantastic-grotescul caic, Nastratin Hogea, ascetul, sfîntul — „Un turc smolit de foame și chin, cu fața cîrnă", închis în el însuși („Cu mîinile și gura aduse la genunchi"), se ridică, fantomatic, din apele morții („Ziceau: «E-închis sub ape, / Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape / Și ușuratul Hoge, mereu soitariu, / Încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu, / Cu mîlul giulgi»"), surd la chemări și îmbieri, autodevorîndu-se în fața mulțimii care trăiește revelația „punctului critic" dintre viață și moarte:

> Vii, *vecinici*, din gingia prăselelor cumplite
> Albiră dinții-în pulpă intrați, ca un inel.
>
> *Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.*

Imaginea de Ouroboros[24] în care se convertește asceticul Nastratin marchează, ca supremă revelație a ciclicității viață-moarte, spațiul Isarlîkului, căci în privirile gloatei care a participat la spectacolul autofagiei sacre stăruie „din lîncezi

ape", pîlpîind „gălbuie / Și uleioasă, dîra caicului turcesc".

De la revelația nunții subterane și a spicului orfic din *Pentru Marile Eleusinii* la revelația autofagiei sacre din *Nastratin Hogea la Isarlîk*, poezia lui Barbu (care-și menține structura de mister) a trecut prin cîteva importante modificări. În primul rînd, ea nu mai operează în exclusivitate cu mitologemele moștenite prin cod cultural, ci creează un sistem de simboluri proprii, parte comune — deocamdată — cu sugestii folclorice balcanice. În al doilea rînd — și aceasta e de fapt modificarea esențială —, ea abandonează dicția sacerdotală, tonalitatea sublimă, și descoperă un registru ambiguu, în care mediul de manifestare a sacrului este grotescul. Cu dinții lui „vii, *vecinici*", înfipți în trupul ridicat din sicriul apelor Bosforului, Nastratin nu este numai emblema mitică a coincidenței viață (eternă) — moarte, ci și înfățișarea grotescă a acestui punct de coincidență. Ascetul, hagiul spre sfintele locuri, e salutat ca sfînt „mereu soitariu". Și cum *soitar* înseamnă bufon, Nastratin e bufonul care mediază revelația sacralității, așa cum caicul său grotesc — luntre și sicriu — e replica bufonă a corabiei argonauților, înălțîndu-se însă din apele morții și ale somnului. Ca mai toate piesele ciclului balcanic, *Nastratin Hogea la Isarlîk* este, în același timp, *o grotescă și o epifanie*, întemeind tonalitatea care va deveni proprie pentru întreaga poezie a lui Barbu.

Structură de mister au și poemele ciclului *Uvedenrode*, dintre care mă opresc asupra „pastelului" *Paralel romantic*. Alături de *Uvedenrode*, *Paralel romantic* împlinește în cel mai înalt grad cerința barbiană a unui limbaj pur muzical, a unui limbaj în care „individualitatea, noțională, a cuvîntului" să se topească „în aceea, fonetică, a versului", după modelul „de puritate aeriană" al poeziei de limbă engleză. Ciclul *Uvedenrode* se deschide cu un motto dintr-o poezie de Longfellow, *The Slave Singing at Midnight*, în care poetul american utilizează metrul aliterativ, specific versificației din engleza veche:

> For its tones by turns were glad
> Sweetly solemn, wildly sad.

Vechiul „alliterative line" presupune, ca unitate metrică, *versul* alcătuit din două emistihuri despărțite prin cezură, dar unificate prin aliterație. Fiecare emistih are cîte două silabe accentuate, a căror forță sporește atunci cînd ele poartă și aliterația. Aliterația apare o dată sau de două ori

în fiecare emistih (de obicei, de două ori în primul și o dată în cel de al doilea)[25]. Aceasta este și structura versurilor lui Longfellow, care utilizează o variantă modernă (cu rimă: *glad/sad)* a metrului aliterativ: primul vers se construiește pe baza unei aliterații în *t,* utilizată corect, ca întărire a silabelor accentuate (tónes, túrns), iar versul al doilea. cu aliterația lui *s,* utilizează, pe emistihuri, structura 2/1: „*S*wéetly *s*ólemn, ... *s*ád".

E greu de precizat în ce măsură cunoștea Barbu încercările lui G. M. Hopkins de a revitaliza structuri din metrica velșă, și în special schemele de „cynghanedd", bazate pe accent, aliterație și rimă internă[26]. Sigur este însă faptul că metrul aliterativ, la care poezia germană dar mai ales poezia engleză a ultimului veac (pînă la Ezra Pound și Dylan Thomas) revine în formule experimentale îi este foarte cunoscut și îi servește unele soluții în propria-i alchimie poetică. Pe o combinație de aliterații și asonanțe se bazează construcția poeziei *Paralel romantic,* a cărei primă variantă era cuprinsă în poemul *Un personaj eteroman;* burgul crepuscular, patronat emblematic de troli, spirite grotești ale adîncurilor pămîntului, adîncindu-se domol sub „ceasurile largi" ale unui ev mediu peren, era, acolo, „decorul" ales pentru un autoportret conceput în manieră de grotescă:

— Acest fragil eteroman
În ce decor, pe ce ecran
Îndeajuns caracteristic
Să ne pozeze: cabalistic?
— Am pentru el, tocmit, un burg
Pe ape blînde-abia de curg
Trîntit: dulău de zid pe-o labă,
Vechi burg, de-amurg, în țara șvabă.
Porți, ziduri, scări . . . La cîte-o ușe
O troli domoli, o troli cu gușe,
Sub ce mustiri de-amurg-venin
Vis crud striviți și gînd cretin!
Ce cuburi șubrede, intacte,
De case roșii zaharate,
Ce muceziri prin cîte-un gang
Sub ceasuri largi: balang, balang!
Burg vechi de turle și magie
Providențial, cu farmacie . . .

Modificarea cea mai importantă pe care o aduce fragmentul decupat în textul definitiv e aceea a primului vers, rescris

în manieră aliterativă, pornind de la grupul fonetic *nun*, decompozabil în ceea ce englezii numesc „suspended alliteration" — repetiția inversată a grupului de consoane și vocale *(nu/un* sau *um);* componentele acestei „aliterații suspendate" alcătuiesc împreună rădăcina sonoră a termenilor motivici *nuntă* și *numesc*, care figurează — și ca individualitate „noțională" — în text, dar care sînt apoi diseminați, prin componentele lor sonore, în întregul vers, impregnîndu-l. În felul acesta, nucleul semantic al textului *(nunta* și *numirea* spațiului ei) se restructurează, nu doar pe baza valorilor semantice ale cuvintelor, ci prin joc muzical, înscriind (în maniera anagramelor lui Saussure[27]) metamorfoza în chiar relația structurilor fonetice. În afara grupului *nu/un (um)* (recognoscibil și în cuvîntul *noastră*, unde *o* din diftong se aude de fapt *u*), construcția întregului text se bazează pe alte două grupuri fonetice combinate în rime interioare, aliterații și aliterații suspendate: *ur (urg)* — asociat semantismului trecerii, cu puternice conotații temporale — și *vi/ve (vă)*, la care trebuie adăugată, pentru un singur vers, care ocupă poziția centrală în text, asonanța lui *o*, inclusă și în rima internă *oli:*

*Num*isem *nun*ții *noa*stre-*un burg*.
Slă*vit* cu ape-abia de *curg*,
Ca un dulău trîntit pe-o labă —
*Ve*chi b*urg* de-am*urg*, în țara *șva*bă.

Scări, *un*ghiuri, porți! În prag de ușe,
O, troli domoli, *o* troli cu gușe,
La ce *vă*rsări ca de *ve*nin,
Vis crud stri*viți* și gînd cretin!

Stîngi cu*buri* șubrede, intrate,
De case roșii, zaharate,
*Ver*zi in*ves*tiri, prin cîte-*un* gang,
Sub ceasuri largi — balang, balang!

Din metrul aliterativ clasic, Barbu selectează elemente care, combinate cu specificul accentual al versificației românești, cu forma strofică și utilizarea rimei, pot alcătui „arhitectonica sonoră" a poemei. Aliterația românească apare și în silabe neaccentuate; chiar dacă dominantă în unul sau două dintre versuri, aliterația se poate prelungi, în ecou, prin apariții izolate și în restul poemului, dîndu-i o accentuată „unitate fonetică", determinantă în selecția lexicală. Sintagma „verzi investiri" (în prima variantă, *muceziri)* e

glosată de Tudor Vianu „verzi îmbrăcări, haine de mucegai verde“[28]; varianta „investiri“ e cerută, evident, de imperativul aliterației, care are cîștig de cauză față de varianta primă, preferabilă sub raport semantic într-o poezie ce e, în punctul de plecare, un pastel. Cele trei grupuri cu componentă consonantică *(n, r, v)* distribuite în jurul axei mediane a poemului („O, troli domoli, o, troli cu gușe“) marcată prin asonanța lui *o* (singura nereluată în restul textului) alcătuiesc astfel materialul prin care se construiește „arhitectura sonoră“ a poemei și, prin ea, „decorul“ crepuscular în care se săvîrșește prin rostire („numisem“) misterul nunții. Și, poate, asonanța din versul median al acestui pastel germanic nu e lipsită de o intenție aluzivă, căci ea reia celebra asonanță din versul doi al piesei care deschide ciclul *Sonetelor către Orfeu* ale lui Rilke: „O Orpheus singt! O hoher Baum Im Ohr!“ — unde *o*, inițiala și emblema lui Orfeu, e sunetul din care crește construcția întregului sonet. Cum Rilke e un alt poet admirat de Barbu, s-ar putea ca el să fi contribuit, alături de poeții englezi, la descoperirea unor soluții de muzicalizare a versului, prin care sensul e inoculat incantatoriu, și nu e transmis prin mediere conceptuală.

Ciclul *Uvedenrode* reprezintă punctul extrem al experiențelor barbiene de muzicalizare a limbajului poetic. În ciclul ermetic, eliberarea poeziei de limbajul discursiv va urma alte căi — preponderent sintactice —, urmărind programatic eliberarea universului poetic de referenții externi, adică de orice obiect preexistent lui. Aceasta este, cel puțin, intenția mărturisită de Barbu lui Felix Aderca: „A patra etapă o numești (neinspirat? răutăcios?) șa-ra-dis-tă! Ceart-o cum vrei... O poezie cu obiect (știi că șarada are unul) mi-ar înșela ambițiunea. O poezie cu obiect creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru) forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale.“

„Restrînsele perfecțiuni poliedrale“ sînt — am arătat-o deja — componentele geometrice primare pe care Platon întemeia, în *Timaios*, elementele primordiale; ele sînt, adică, deopotrivă, *tipar* și *realitate geometrică elementară* instituind structura de profunzime a universului în viziunea unei prime Grecii, clasice, la al cărei geometrism magic s-ar raporta universul *Jocului secund*. Un univers ce refuză îngrădirile oricărei fizici, ale oricărei preexistente „forme

închegate", perceptibilă empiric, în numele acestei sacre geometrii, o construcție inefabilă ce realizează — și nu limitează — „viața spiritului". Căci „obiectul" ciclului *Joc secund* e viața spiritului, adică e procesul demiurgic (liberul „joc") prin care spiritul instituie („încheagă") lumi, și nu lumea preexistentă. A propune „existențe substanțial indefinite" înseamnă a dizolva entitățile universului preexistent în fluiditatea proceselor metamorfotice, retrăgînd obiectelor lumii statutul lor ontologic ferm, rarefiindu-le obiectualitatea.

Dinamizarea interioară a obiectelor lumii în care Barbu vede doar popasul nestatornic al Ființei în perpetuă mișcare face ca situația nominală să fie în poezia lui o situație ambiguă, precară. În prima etapă de creație, cînd dinamizarea obiectului se face prin narativizare, „numele" are rol de cuvînt-titlu al unei fabule potențiale, căci fiecare obiect e văzut ca germenele unei deveniri. Atunci cînd înscenarea se face din perspectiva Ființei, cuvîntul-titlu funcționează, după cum am văzut, ca apoziție pe lîngă subiectul (eul) rostitor. În *Joc secund*, ambiguitatea ontologică a obiectului se realizează gramatical, în primul rînd prin evitarea cazului nominativ — adică a celui care dă definiția semantică a cuvîntului. Nominativul evitat e înlocuit de obicei prin vocativ; substantivul nu mai e subiectul ferm (ontologic identic sieși) al unei acțiuni, ci pare creat prin invocare, pare a avea, ca atare, statutul ontologic ambiguu al celui ce sălășluiește numai în interiorul actului rostirii: („Fulger străin, desparte această piatră-adîncă; / Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochian!"; „O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!" etc.). Vocativul e un „subiect" manipulat de o voință străină, care îl rostește, articulîndu-l (situație foarte clară în poezia program, *Din ceas, dedus* . . . : „Nadir latent! Poetul ridică însumarea . . ."). Foarte adesea, numele aflate în text sub accent apar în cazuri oblice, cu preferință pentru dativ, conferind cuvîntului statut de obiect și retrăgîndu-i-l pe cel de subiect. Cînd nominativul e folosit totuși, el apare de obicei în construcții nominale (lipsite de predicat), încît dă impresia nu de subiect, ci de apoziție a unui alt nume, inexistent în text, a unui nume originar, ascuns sau uitat, oricum (mallarméan vorbind) „abolit". Conform dezideratului barbian din *Note pentru o mărturisire literară*, care constă în „înscrierea unei părți a evenimentului în chiar specificitatea sintaxei", dificila sintaxă a *Jocului secund* ne introduce în miezul procesului metamorfotic, pe care-l tratează poetic și nu-l mai explicitează narativ, nu-l mai transformă în mythos.

Ambiguitatea ontologică a obiectului se manifestă, simptomatic, și într-o caracteristică a laboratorului barbian, semnalată atît de Ș. Foarță cît și de M. Papahagi[29]: lipsa nu numai de sinonime, dar chiar de contiguitate semantică între termenii substituiți în variantele succesive ale uneia și aceleiași poezii. Aș putea spune: spre deosebire de laboratorul eminescian, unde dominanta substituirilor rămîne semantică, variantele poeziilor lui Barbu tratează cu desăvîrșită indiferență valoarea semantică a termenilor, păstrînd însă de obicei nealterată o schemă sintactică originară. Elementul dominant al poeziei lui Barbu e *relația* termenilor (relație narativă la început, relație muzicală în *Uvedenrode,* relație sintactică — adică pură — în *Joc secund*). Căci într-o lume în care subiectul și-a pierdut identitatea, supus fiind eternei metamorfoze, „sensul" e al procesului, nu al entităților precare, nestatornice, care-i dau trup.

În ciuda rarefierii substanțialității lumii, în numeroase texte ale ciclului ermetic „obiectul" e păstrat ca punct de plecare al revelației sau al unei transfigurări vizionare, conform unei tehnici pe care Pompiliu Constantinescu o numea *dubla figurație:* „o interceptare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial"[30]. Textele de acest tip sînt, în punctul prim, „descripții" sau „pasteluri", care devin însă, ca și groteștile din ciclul *Isarlîk,* suport material al unor epifanii. O descripție este, în punctul de plecare, poezia *Mod.* Inițial intitulată *În plan,* ea pleacă probabil, după cum presupune N. Manolescu, de la descrierea unei fresce bisericești[31], de unde titlul prim și caracterul bidimensional al imaginii („Dimensiunea, două"). Acest nucleu descriptiv devine însă un „mod" al viziunii, pentru că ceea ce interesează de fapt în poezie este, după cum observa T. Vianu, „nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea"[32]. Prima mișcare a textului e una de eliberare, de desprindere dintr-un spațiu care închide și limitează:

> Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid,
> La gama turlelor acelor locuri,
> Întreci orașul pietrei, limpezit
> De roua harului arzînd pe blocuri.

Această desprindere culminează cu imaginea ochiului-unghi, a privirii creatoare ce decupează și instituie, demiurgic, un univers cu un „mod" propriu de existență, în care dimensiunile pot fi multiplicate sau reduse ca număr, în care atributele temporale și spațiale pot fi inversate, ceasurile nemaifiind „tîrzii", ci „verticale", frunțile schimbîndu-și

verticalitatea zborului în „tîrziul" revelației, timpul devenind simplă dimensiune celestă:

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul unghi și lumea-aceasta — nouă.

Zborul liber al privirii, dezvăluind creator lumea „nouă" pe care o instituie, adie peste amintirea sacrei ierbi eleusinice („iarba culeasă în tăcere" din *Pentru Marile Eleusinii*), peste amintirea adîncurilor infernale și a punctului lor de conjuncție — „valea răcoroasă", matrice spațială depășită, și în cele din urmă se lasă absorbită de cea de a „doua" dimensiune, în care timpul (pregătit de „ceasurile verticale") fuzionează cu unicul reper spațial păstrat: înălțimea („ceasul-sus"):

Înaltă-n vînt te frîngi, să mă aștern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata-aceasta de infern!
Dar ceasul-sus; trec valea răcoroasă.

Chiar dacă nucleul care a generat textul e impresia produsă de un tablou sau de o frescă, poezia rămîne expresia liberului joc prin care ochiul creator instituie „lumi nouă". Jocul de multiplicări sau reduceri ale dimensiunilor lumii îl practică Barbu și în alte contexte. În *Veghea lui Roderick Usher*, lumea — în modul — (formată de un „parantetic zenit") e un univers quadridimensional, în care cea de a patra dimensiune e un timp deviat, modificat („Și toată aparenta inimă a locului o dezlegam: cadran afund al unor modificate, deviate orlogerii, durînd necunoscut: la turle, pe arbori, pe aburi"). Universului quadridimensional din *Veghea* . . . îi corespunde, în *Mod*, un univers bidimensional, în care cele două dimensiuni „în plan" se suprapun, iar înălțimea este echivalată cu (sau substituită prin) dimensiunea temporală (de unde, „ceasuri verticale" sau „ceasul-sus"). Bidimensionalitatea din *Mod* apare așadar ca un fel de reducție sui-generis („în plan") a universului quadridimensional. În sine, jocul barbian cu universurile quadri- și bidimensionale nu e prin nimic surprinzător într-o epocă dominată de cosmologia einsteiniană, care ocolește imaginea tridimensională a lumii — perceptibilă empiric — și construiește, în deplină libertate a spiritului, lumi ipotetice. Într-o lucrare în care își popularizează teoria, Einstein își imaginează experimental ființe bidimensionale, plate, trăind pe suprafața unei sfere, pentru a defini, prin intermediul

percepțiilor lor ipotetice, o lume finită (suprafața sferei) care nu are, totuși, limite[33]. Dacă universul quadridimensional se impune ca o ipoteză a geometriei, a fizicii, a cosmologiei, dar și a psihologiei la începutul veacului nostru, universul bidimensional apare în aceeași perioadă ca o metaforă recurentă, menită să deschidă calea spre înțelegerea pluridimensionalității lumii prin varierea experimentală a perspectivei. E metoda utilizată încă din 1891 de N. A. Morosoff pentru a demonstra însă... imposibilitatea unui univers quadridimensional: „Să luăm un plan oarecare, spre exemplu, acela ce separă suprafața lacului Ladoga, care ne înconjoară, de atmosfera de deasupra ei, în această seară liniștită de toamnă." — scrie Morosoff, întemnițat, într-o liniștită seară de toamnă a anului 1891, în fortăreața Schlüsselburg de pe lacul Ladoga. „Să presupunem că acest plan e o lume aparte, cu două dimensiuni, populată cu propriile-i ființe care se pot mișca doar în acest plan, cu umbrele rîndunelelor și pescărușilor zburînd în toate direcțiile pe suprafața lină a acestei ape care ne înconjoară dar rămîne veșnic ascunsă nouă[34]". Ființele de umbră ale lui Morosoff, ca și ființele bidimensionale de pe suprafața sferei lui Einstein, sînt pure ipoteze experimentale cu valoare metodologică în eliberarea gîndirii noastre de tiparul tridimensional al percepției. Ele sînt însă și un „mit", sau o metaforă gnoseologică, asemeni miturilor platoniciene. Ca și la Platon, metafora (mitul condensat) conduce gîndirea filosofică dincolo de pragul pe care cunoașterea empirică nu-l poate depăși. Pe terenul acestei metafore, poezia — înțeleasă de Barbu ca „o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existență" — întîlnește încercările gîndirii științifice de a ne elibera de tirania datului empiric. Triumful acestei eliberări (eliberarea de „sufletul impur, în calorii") e celebrată de fapt prin liberul zbor al privirii din *Mod.*

Pentru tehnica (sau „jocul") combinării „poliedrilor" în ciclul ermetic, extrem de caracteristică e poezia *Inecatul,* care prezintă avantajul de a ne permite pătrunderea în laboratorul de creație barbian, variantele ei fiind păstrate[35]. Punctul de plecare al textului este o poezie de început: un fragment din misterul *Driada,* și anume viziunea copacului bătrîn, agonizant, scăldîndu-se în azurul ceresc înaintea miraculoasei sale renașteri:

> Părea trudit și vîrstnic... Un noduros mărgean
> Încununat cu alge, un trunchi răpus de muncă,

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi ce stau să pice
Din care ramuri hîde — năpraznici șerpi lemnoși —
Zbucnesc, ca sus în baia albastră să despice
Limbi verzi, șuierătoare, prin dinții veninoși.

Intitulat inițial *Copacul înecat,* poemul ajunge în final să „aboleasca" obiectul care declanșase imaginea și care fusese numit explicit în titlul variantei prime. Cele două strofe ale variantei finale numesc două metamorfoze ale copacului cufundat în ape. (Cuvîntul *copac* ar trebui scris aici barat, „sous rature", ca-n Derrida, anulat și totuși încă vizibil sub ștersătură. Pietrificat, tinzînd (încă vegetal „vibrat") spre statutul ambiguu al mărgeanului (organic mineralizat), „clădit în praf de stîncă", integrat unei arhitecturi de cristal, copacul din *oceanul* devenit *ochean* se deschide, în prima strofă, unei alte vederi, din adîncuri, unei vederi translucide:

Fulger străin, desparte această piatră-adîncă;
Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochian!
Atlanticei sunt robul vibrat spre un mărgean,
Încununat cu alge, clădit din praf de stîncă

În strofa a doua, o a doua metamorfoză convertește obiectul invers, într-o șuierătoare ființă organică, din nou cu statut ambiguu, nedefinit între vegetal și animal:

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi, ce stau să pice,
Din care alte ramuri, armate-în șerpi lemnoși,
Bat apele, din baia albastră să despice
Limbi verzi, șuierătoare, prin dinții veninoși.

Ca și în prima metamorfoză, spațiul în care e încastrat obiectul se metamorfozează și el. Oceanul nu mai e cristal, nici vale-ochian, ci, biciuit de colcăiala haotică, precosmică, a șerpilor vegetali, se despică în „limbi verzi, șuierătoare". Obiectul ascuns, cu metamorfozările lui în înfățișări antinomice, devine astfel element ocult de coagulare spațială, într-un joc al eternei transformări în care lumea se realcătuiește continuu în figuri cărora cuvîntul le dă stabilitate, „deducîndu-le", abstrăgîndu-le „din ceas". Poemul nu mai e o fabulă care să însceneze (ca-n misterul *Driada*) procesul metamorfotic al naturii, narativizîndu-i „punctele critice". În imaginea nonfigurativă din *Joc secund* obiectul „abolit" nu mai interesează în sine, ci doar ca suport (ocultat) al procesului metamorfotic și ca element (ocult) de coagulare spațială.

Desprins de propria-i „figură", cufundat („înecat") în ape, în fluidul ce se poate configura în cristal sau poate lua

înfățișări de vîscozitate organică, amenințătoare, „copacul" se retrage în stare de potențialitate și numai astfel devine „subiect" — total nedefinit — al unei pure tendințe spre formă și sens, „subiect" coincident cu această tendință însăși. Metamorfoza este procesul subteran de constituire a textului, proces „ascuns" (precum ascunsă e producerea cîntecului, celebrată în *Din ceas, dedus...*). Căci forma-nucleu, forma supusă metamorfozei (copacul) este tocmai termenul-subiect pe care textul refuză să-l numească, îl obscurizează. Ambiguitatea subiectului — chiar la nivel gramatical — e, de aceea, dominantă în tot ciclul și atrage, după cum am văzut, ambiguizarea relațiilor sintactice în genere. Subiectului i se retrage adesea statutul nominal, atribuindu-i-se în schimb un statut pronominal, prin definiție dezobiectualizat. El cîștigă astfel caracterul — postulat — de „existență substanțial indefinită". Înecat, copacul care și-a pierdut chipul și numele recapătă statutul poliedrilor originari, din care poemul va constitui noi universuri ipotetice, făcînd „concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile".

Limbajul poetic al producțiilor barbiene ulterioare apariției volumului *Joc secund* rămîne dominat de sintaxa ciclului ermetic. Singurele modificări ce apar în „parafrazele" ultimei etape de creație vizează nu sintaxa, ci componentele limbajului poetic, acum un „limbaj secund"[36], ale cărui elemente nu mai sînt termeni „primi", aparținînd direct limbajului comun, ci termeni — și mai ales sintagme — desprinse din opere literare preexistente, cu a căror încărcătură de sens sînt, deja, învestite. În ultimele texte ale lui Barbu, sursa acestor elemente de limbaj secund o constituie „Scripturile" profane ale lui Mateiu Caragiale și Edgar Poe. Operele lui Poe pe care Barbu își construiește cele două parafraze, adică *O coborîre în Maelström, Manuscris găsit într-o sticlă, Căderea Casei Usher, Dialog între Monos și Una, Lenore, Corbul etc.*, au un manifest caracter inițiatic și se organizează pe un substrat mitic, concepute fiind ca sondaje într-o zonă terifiantă, a misterului. Povestirile lui Poe sînt, în mare măsură, expresia unei *fascinații a abisului*. De aici provine în opera lui, pe de o parte, recurența termenilor din seria semantică *prag, trecere, perdea, perete, poartă, abis* etc. și, pe de altă parte, la nivel tematic, obsesia stărilor-limită între viață și moarte: catalepsia *(Căderea Casei Usher)*, agonia *(Adevărul în cazul dlui Valdemar)*, momentele ce preced o execuție capitală *(Demonul perversității, Hruba și pendulul)*. Mecanismul acestei fascinații

(pusă sub semnul „demonului perversității") e un amestec de curiozitate și teamă, declanșat de „deliciile feroce ale ororii" pe care le trezește scrutarea unei prăpăstii ce amețește și atrage[37]. Două dintre povestirile lui Poe, ambele utilizate de Barbu ca suport în a sa *O înșurupare în Maelström (O coborîre în Maelström* și *Manuscris găsit într-o sticlă)* asociază fascinația abisului cu tema călătoriei inițiatice, o călătorie revelatorie și terifiantă ce conduce în adîncurile ascunse ale universului. *O coborîre în Maelström* e relatarea unui sondaj în abisurile lumii, în hăul acvatic, absorbant și devorator. Eroul, care a supraviețuit teribilei experiențe printr-o ingenioasă exploatare a legilor fizicii, devine un ghid în tărîmurile infernale. Admițînd că „în mijlocul canalului Maelströmului se află un abis care traversează globul și sfîrșește într-o regiune foarte îndepărtată", eroul povestirii lui Poe pare investit cu calitățile celui care a explorat abisul din centrul lumii și s-a întors spre a comunica revelațiile acestei călătorii. Comunicarea are loc pe marginea prăpastiei de granit a unei faleze „oribil de neagră și de abruptă", asemeni „meterezelor Universului", de unde spectacolul Maelströmului, deopotrivă „magnific și oribil", se dezvăluie de fapt ca o cratofanie. Eroul cumplitei coborîri își amintește momentul cînd, știindu-se pierdut, simte că a depășit spaima, cutremurat de „o atît de prodigioasă manifestare a puterii divine", care îi trezește curiozitatea și „dorința de a explora adîncurile, chiar cu prețul sacrificiului" vieții. Cu un „amestec de spaimă, oroare și admirație", el contemplă pereții negri ai abisului acvatic, deasupra cărora apare „o deschizătură circulară, — un cer clar, limpede cum nu l-am văzut niciodată — de un albastru strălucitor și adînc — și prin această breșă strălucește luna plină, într-o splendoare pînă atunci niciodată cunoscută; razele ei curg într-un fluviu de aur și splendoare de-a lungul pereților negri și pătrund pînă în cele mai tainice adîncuri ale abisului", luminînd superb spectacolul agoniei universale.

Manuscris(ul) găsit într-o sticlă e documentul ce supraviețuiește, în cea de a doua povestire amintită, eroului consumat de experiența cunoașterii interzise, care a explorat misterul capătului lumii. Prin „tenebrele unei nopți eterne și într-un haos de ape ce nu mai spumegă", el a zărit pereții strălucitori de gheață „asemănători zidurilor universului" și cataracta marcînd misteriosul abis acvatic polar în care Oceanul se aruncă „spre măruntaiele pămîntului". Abisul acvatic polar, ca și vîrtejul Maelströmului, reprezintă

praguri între lumi, spații mortale în care misterul Universului se dezvăluie și se ascunde totodată. Variante moderne ale arhetipului călătoriei în Hades, călătoriile periculoase ale lui Poe ilustrează astfel prin excelență dimensiunea inițiatică a aventurii umane.

Aceasta e dimensiunea reținută de Barbu în parafrazele sale poești. *O înșurupare în Maelström* combină elementele unui limbaj secund cu tehnica ciclului ermetic. Cu excepția a două propoziții secundare, întregul text e alcătuit din construcții nominale; primele 6 versuri sînt sintetizate (ca-n numeroase poeme din *Joc secund)* printr-un vocativ („Orgi!"). Ultima strofă introduce o altă construcție specifică sintaxei barbiene — relația adversativă între cele două momente ale discursului:

Cîștigate pulsuri, cîmp de săbii.
Tencuirii oarbe garanții,
Lege egalînd lunula năvii
Tîmplelor de apă ce reții.

Aule, exacte stări concave
Din extrema climă Edgar Poe,
Orgi! Și locuind aceste grabe:
Cer induit, străin ca un halo.

Viol aici, dar laudă și ordin
Întîi, cînd îndoit un gînd născu.
O, însăși larva rodului sfînt Odin,
Prin fluvialul, falsul fosfor „tu".

Nucleul semantic al textului se află în raportul adversativ din ultima strofă: coborîrea în tainicile, ucigătoarele adîncuri acvatice este o *violare a misterului,* a interdicțiilor ce limitează (aici) cunoașterea umană, *dar* ea e, în același timp, *„laudă* și *ordin"* — adică revelație necesară. Întreagă prima parte a poeziei (strofele I—II) reprezintă, tot în tradiția ciclului ermetic, momentul de „descriere" a spațiului interzis, violat de privirea care-l pătrunde. Descripția combină elementele poești cu motive constante ale poeziei lui Barbu, printre care dreapta văzută ca lance sau sabie („cîmp de săbii") sau încastrarea în spațiu văzută (ca-n *Nastratin Hogea la Isarlîk)* ca „tencuire". Prima strofă construiește spațiul interior al Maelströmului ca un spațiu distrugător („cîmp de săbii"), care absoarbe, după legi proprii, orice prezență ce-l violează, anulînd-o, asimilînd-o prin „tencuire oarbă". E un spațiu al golului absorbitor (abisul

poesc), resimțit de Barbu ca „stări concave / Din extrema climă Edgar Poe". „Aulele" cu care debutează strofa secundă sînt, probabil, ecoul uriașului amfiteatru ce înconjoară, în *Manuscris* . . ., cataracta prin care Oceanul se aruncă în măruntaiele pămîntului. Același sens de tainică deschidere spre adîncuri trebuie să-l aibă și ultimul termen din versul 7: „grabe" este, probabil, un substitut pentru *grabene,* germanism însemnînd „compartiment al scoarței terestre scufundat, mărginit de falii" — adică o foarte exactă reprezentare geologică a „pragului" dintre lumi. „Locuind" aceste prăpăstii cosmice se dezvăluie cerul nesfîrșit de senin, străin agoniei universale, din povestirea lui Poe: e un cer „induit", adică „indus", rezultat prin raționamentul inductiv al gîndirii care violează misterul cosmic. Relațiile sintactice clare, univoce (sinonimia termenilor juxtapuși în primele două strofe; raportul adversativ de la începutul strofei a treia) se tulbură voit în ultimele două versuri ale poeziei, care ambiguizează raporturile logice și sintactice. În ce raport se află germenele divin („însăși larva rodului sfînt Odin") cu finalul „tu" (ortografiat, inițial, cu majusculă) și cu seria semantică anterioară, a „gîndului" care violează misterul spre împlinirea hierofaniei? Povestirea lui Poe păstra o foarte clară separație între cei doi termeni: spirit uman (fascinat dar amenințat cu distrugerea) și abis divin, fascinant și distrugător. Textul lui Barbu devine ambiguu exact în acest punct; încît identificarea „gîndului" cu „larva rodului sfînt Odin" nu mai e imposibilă (deși nu e prin nimic indicată), iar acel „tu" final poate fi, deopotrivă, semn al hierofaniei (prin înșelătoarea luminiscență acvatică, sugerată foșnit, cu ajutorul aliterațiilor, ca-n ciclul *Uvedenrode),* dar și semn al gîndirii umane deschisă revelației prin violarea ordinii firești, date, a naturii. Cu elementele povestirii lui Poe — care oferea o imagine eroică a luptei umanității cu misterul cosmic —, Barbu construiește, în spirit propriu, un text inițiatic, celebrînd extazul revelației în care subiectul și obiectul se confundă.

Textele inițiatice ale lui Poe sînt, toate, pătrunse de un fior tragic, cutremurate de oroarea ce copleșește spiritul în fața unei hierofanii mortale. Nimic din această spaimă a umanului în fața morții nu există în opera lui Barbu, căreia tărîmurile infernale îi sînt, totuși, la fel de familiare. Eliberată de componenta psihologică a povestirii lui Poe (pentru că eliberată de obsesia existenței individuale, adică

a limitei), fascinată doar de natura și devenirea Ființei, opera lui Barbu reintegrează, cu orfică seninătate, ființa umană unui context cosmic și mitic.

NOTE

[1] Am urmărit această relație în: *Negarea labirintului*, în „Steaua", 1981, nr. 8; *Modernism as Radical Traditionalism in Ion Barbu's and Constantin Brancusi's Artistic Views*, în *Rumanian Studies*, volume V, Leiden, 1986.

[2] I. Barbu, *Pagini de proză*, ed. Dinu Pillat, Buc., 1968, p. 39 (în interviul acordat lui I. Valerian). Utilizez în continuare această ediție pentru proză, iar pentru opera poetică ediția R. Vulpescu: I. Barbu, *Poezii*, Buc., 1970.

[3] I. Barbu, *Rimbaud*, în *Pagini*..., p. 113.

[4] Id., *Poetica domnului Arghezi*, în *Pagini*..., p. 74.

[5] Id, *Poezia leneșe*, în *Pagini*..., p. 85.

[6] Id., Interviul acordat lui Felix Aderca, în *Pagini*..., p. 47.

[7] Id., *Răsăritul Crailor*, în *Pagini*..., p. 90—93.

[8] Id., *Poetica domnului Arghezi*, ed. cit., p. 63—74.

[9] Id., *Rimbaud*, ed. cit., p. 110—111.

[10] Despre care, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță*, traducere C. Boico, Z. Manolescu, Buc., 1984, p. 113.

[11] *I. Valerian: De vorbă cu dl. Ion Barbu*, ed. cit., p. 42. Caracterul inițiatic al poeziei lui Barbu, decis afirmat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941, servește ca punct de plecare în cîteva interpretări din ultima perioadă: Al. Paleologu definește, prin elemente platoniciene și neoplatoniciene, specificul hermetismului poeziei barbiene, opus poeziei obscure de tip „saturnian" *(Introducere* în poezia lui Ion Barbu, în „Viața românească", 1967, nr. 1). În *Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate* (în *Exerciții de lectură*, Cluj, 1976), Marian Papahagi — căruia nu-i scapă nici caracterul in-individual al creației barbiene — asociază dominanta inițiatică a acesteia cu motivul, central, al *nunții*; într-un superb *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* (Timișoara, 1980), Șerban Foarță demonstrează unitatea operei barbiene pe baza nucleului ei inițiatic; Dorin Teodorescu interpretează scenariul inițiatic printr-o „grilă" alchemică *(Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978), iar Mandics György încearcă (din păcate, cu rezultate adesea discutabile în interpretarea textelor) să identifice structura volumului *Joc secund* cu o riguroasă axiomatizare a aceluiași scenariu inițiatic *(Ion Barbu. „Gest închis"*, Buc., 1984). Dintre interpretările adverse acestui punct de vedere, singura care a dat naștere unei lucrări critice de valoare e cea textualistă, în Marin Mincu, *Ion Barbu — eseu despre textualizarea poetică*, Buc., 1981.

[12] În *Pagini*..., p. 230.

[13] I. Barbu, *Jean Moréas*, în *Pagini*..., p. 129.

[14] Pentru Al. Paleologu *(Studiul cit.)*, „Tîrziul indică timpul perfecționării spirituale, maturitatea ei, lentul progres către stadiul final". Dacă acceptăm însă ipoteza cunoașterii participative, opoziția spirit-existență corporală și teza ascezei spiritualiste, ca și asocierea lui Barbu cu spiritualismul neoplatonic, se vădesc nefondate.

[15] Ambiguu, textul lui Hippolytus a fost interpretat în două feluri: spicul e „*cules* în tăcere" și apoi arătat, sau spicul cules e „*arătat* în tăcere". Prima interpretare, prezentă și-n poemul lui Barbu, apare, spre pildă, în lucrările lui Walter Otto, printre care *The Meaning of the Eleusinian Mysteries* (1939), în *The Mysteries*, Papers from the Eranos Yearbooks, Bollingen Series, XXX, 2, translated by Ralph Manheim, Princeton, second printing, 1971, p. 25. A doua interpretare, în G. H. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton, third printing, 1974; C. G. Jung, C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by R.F.C. Hull, Bollingen Series XXII, Princeton, third printing, 1973. Tipul de interpretare cunoscut de Barbu ar putea ajuta la clarificarea surselor care îi furnizează informațiile despre misterele eleusine, informații foarte bogate, cu o serie de amănunte care vor apărea în alte poezii și care provin, în ultimă instanță, din Hippolytus, Pausanias etc. Simbolistica Fecioarei în opera lui Barbu (Fecioara Lumii — Kore Kosmou, după titlul unui celebru tratat hermetic) e studiată pe larg (din perspectivă alchimică însă) în *Lucr. cit.*, a lui D. Teodorescu, p. 110—111.

[16] Ș. Foarță, *Op. cit.*, p. 114.

[17] Identificarea a făcut-o Vladimir Streinu, în contextul polemicii violente pe care (alături de Ș. Cioculescu) a purtat-o cu Barbu în „Facla". În 17 mai 1935, Vl. Streinu publică aici *Adevărata biografie a lui Arhimede Nastratin*, cu identificarea Hissarlikului.

[18] Ș. Foarță, *Op. cit.*, p. 90. După Ion Pop, *Jocul poeziei* (Buc., 1985, p. 132), Isarlîk e o „cetate de spectatori", adică un spațiu al jocului estetic. După V. Ivanovici, timpul cetății e unul festiv, asemeni carnavalului *(Ion Barbu în „tradiția ruptură"*, în *Caiete critice*, „Viața românească", 1981, nr. 6).

[19] Semnalat de Ion Pop, în *Jocul poeziei*, p. 161.

[20] Ultimul vers e citit de V. Ivanovici *(Loc. cit.*, p. 129) în registru carnavalesc, astfel: CIND CAD INa CURge... Ceea ce nu face mai puțin plauzibilă interpretarea lui Mandics György, *Op. cit.*, p. 413, care explică versul în registru mitologic: turcii văd în lună o fată purtînd pe umeri o cobiliță.

[21] Ion Pop *(Op. cit.*, p. 135) surprinde în *Nastratin Hogea la Isarlîk* semnificația autofagiei ca „mister".

[22] I. Barbu, *Legenda și somnul în poezia lui Blaga*, ed. cit., p. 95.

[23] *Ion Barbu în corespondență*, ed. Gerda Barbilian și N. Scurtu, Buc., 1982, p. 116. Simbolistica inițiatică a verdelui e bine cunoscută, de vreme ce Graalul era tăiat într-un uriaș smarald. Pentru Barbu însă, medierea inițiatică rămîne onirică.

[24] Astfel definită și amplu comentată, împreună cu simbolistica *inelului* și a *încolăcirii*, în cel mai important studiu dedicat ciclului balcanic, studiul lui Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk — comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*, în „Viața românească", 1968, nr. 7.

[25] Urmez descrierea metrului aliterativ întreprinsă de Jakob Schipper, *A History of English Versification*, New York, 1971, p. 30 și urm.

[26] Despre cynghanedd, *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger editor, Princeton, New Jersey, 1965.

[27] Pentru anagramele lui Saussure, v. Roman Jakobson, *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Maillet sur les anagrammes*, în *Questions de poétique*, Paris, 1973 și, în special,

J. Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, 1971.

[28] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Buc., 1935, p. 105.

[29] Ş. Foarţă, *Op. cit.*, M. Papahagi, *Filologie barbiană*, în *Critica de atelier*, Buc., 1983.

[30] P. Constantinescu, *Scrieri*, I, ed. Constanţa Constantinescu, Buc., 1976, p. 182.

[31] N. Manolescu, *O interpretare*, în *Teme*, IV, Buc., 1983.

[32] T. Vianu, *Op. cit.*, p. 89.

[33] A. Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée* (mise à la portée de tout le monde), trad. par Mlle. J. Rouviére, Paris, 1921, p. 87.

[34] Ap. P. D. Ouspensky, *A New Model of the Universe*, New York, 1971, p. 73—74.

[35] Variantele publicate de M. Coloşenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1, p. 112—113.

[36] După Tzvevan Todorov, „limbaj polivalent", opus limbajului „monovalent" *(Poetica. Gramatica Decameronului*, Trad. P. Miclău, Buc., 1975, p. 57—59) — situaţie care interferează domeniul intertextualităţii, definit, spre pildă, de Julia Kristeva în *Problemele structurării textului*, în *Pentru o teorie a textului*, antologie şi traducere de A. Babeţi şi D. Şepetean-Vasiliu, Buc., 1980; Id., Σημειωτικὴ. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

[37] Despre ameţeală şi greaţa în faţa abisului ca o constantă a operei lui Poe, G. Bachelard, *L'Air et les songes*, ed. a 4-a, Paris, 1962.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

OCHIUL CU DINȚI

1. CINA CEA DE TAINĂ

Critica a remarcat, încă de la apariția primelor volume ale lui Nichita Stănescu, locul privilegiat pe care-l ocupă *ochiul* (și, consecutiv, *privirea)* în lexicul acestui poet, al cărui raport cu lumea se vădea a fi, din începuturi, unul de contemplare a universului obiectualizat. Această componentă a lexicului poetic se cristalizează, curînd, într-un motiv-cheie, expresie a relației eului poetic cu lumea: „În modul de a aborda obiectele, pentru autorul *Necuvintelor* — consideră Eugen Simion — fundamentală este privirea" și nu „pipăitul, sonoritatea, învăluirea, penetrația și absorbția."[1] În măsura în care afirmația lui E. Simion poate să ne apară ca incontestabilă, adică în măsura în care *văzul* ne va apărea ca simțul dominant în cristalizarea relației eu-lume, universul poeziei stănesciene se va înscrie în limitele ierarhiei intelectuale a simțurilor, pe care, în schița tipologică din primul capitol al acestei cărți, am considerat-o caracteristică gîndirii europene și am întîlnit-o formulată încă din antichitate: văzul, simțul cel mai apropiat de gîndire și cel mai îndepărtat de obiectul său, adică de materie (pe care nu o atinge, nu o modifică și cu care nu „se amestecă" în procesul perceperii), este considerat simțul nobil care păstrează subiectului privilegiul distanței, al deplinei sale exteriorități față de obiect. În această ierarhie, în care distanța subiect-obiect e principalul criteriu valoric, au apărut ca inferioare simțurile ce operează prin apropierea subiectului de obiect, apropiere ajungînd, în cazul celui mai umil dintre simțuri, cel gustativ, la distrugerea obiectului, la încorporarea, absorbția lui în subiect în cadrul percepției, devenite, în egală măsură, cunoscătoare și distrugătoare. Dacă plecăm însă de la o premisă opusă, criteriul *diferenței,* al *distanței* și al *exteriorității* poate fi înlocuit prin acela al *participării* (supremă apropiere, condiționată de fuziunea, de raportul de interioritate al subiectului cu obiec-

tul). Acesta este, în mare măsură, cazul gîndirii mitice: misterele eleusine sau taina euharistiei (rituri în religii ale vegetalului) au ca principiu de inițiere (de cunoaștere metafizică așadar) absorbția *hranei,* trup material al divinului (al ideii), pe care subiectul îl cunoaște nu prin contemplare, nu din afară, ci prin încorporare, prin participare. În *Fenomenologia spiritului,* Hegel vedea în misterele lui Ceres și Bachus o formă a „disperării de realitatea lumii sensibile". Sacralizarea hranei în ritualurile inițiatice anulează ierarhizarea ciceroniană a simțurilor, întemeind cunoașterea nu pe un principiu intelectual și individualist (cu premisa separației subiect-obiect), ci pe unul existențial (participarea, cu idealul identificării) și făcînd astfel din cunoaștere o trăire organică[2].

Ierarhia simțurilor nu este, deci, numai o problemă de psihologie sau de gnoseologie; în ultimă instanță, ea este o problemă de natură ontologică. Preferențierea unui simț este legată de felul în care este resimțit și conceput raportul eu-lume: dacă structura universului e dominată de principiul diferențierii, ca-n individualismul intelectualist european, separația subiect-obiect va duce la conceperea ochiului ca organ nobil și a văzului ca simț privilegiat; dacă, dimpotrivă, structura universului e dominată de principiul identității, fuziunea subiect-obiect va vedea în participare suprema formă de cunoaștere, sacralizînd actul alimentar. Or, după cum am văzut[3], epistema secolului nostru instituie un univers dominat de principiul identității, în care poziția subiectului nu mai e de spectator, ci de *observator-participator,* reactivînd astfel, cu argumente diferite (furnizate în primul rînd de fizica subatomică), relația eu-lume specifică și gîndirii mitice. Înscriindu-se în această epistemă, Ion Barbu definea poezia ca o formă specifică de cunoaștere participativă — „cunoașterea-locuire" celebrată în *Veghea lui Roderick Usher.* Pe aceeași linie, poetica stănesciană e o perpetuă meditație asupra statutului „eului" și asupra relației sale cu lumea — relație mediată prin cuvînt —, iar poezia stănesciană tematizează această relație prin dialectica *vedere — devorare, înghițire.*

Motivul privirii e, indiscutabil, o permanență a universului poetic al lui Nichita Stănescu, deși văzul apare ca un simț cu privilegii necontestate doar în primele sale trei volume; începînd cu *11 elegii,* o dată cu tematizarea „diferenței", a „rupturii" se insinuează un nou motiv poetic, complementar privirii, și care va deveni dominant în volumele următoare: *foamea.* Rămînînd, deocamdată, în universul

privirii, în universul *instituit prin privire* ca-n *Enghidu* („Mi-am întins privirea și ea a întîlnit un copac. / și el a fost!"), e de remarcat covîrșitoarea lui dimensiune *vizionară*, rezultat al tensiunii dintre vedere și viziune, specifică poeticii romantice și postromantice. Susținută de „lăuntrul ochi", cel care vede, în întuneric, cuvîntul („Desigur m-ai greșit c-un ochi mai mult / lăsat la mine-n întunerec / de văd cu el de mai demult / cuvîntul greu cu care ferec" — *Lăuntrul ochi),* viziunea este *Vedere în acțiune,* pentru care trupul trecător e doar un suport necesar, un instrument, în sine întîmplător, și ca atare amenințat cu distrugerea concreteței sale accidentale:

În mine e un ochi
înlăuntrul meu
. . . . . .
Și chiar dacă mă spinteci,
el,
ochiul dinlăuntrul meu,
nu va curge-n afară.
. . . . . .
El este vederea
în acțiune.

Ea vede. Eu sunt orb. Ea vede.
. . . . . .
Ochi în triunghi?
Nu.
Triunghi în ochi[4], și vedere
în acțiune
. . . . . .
El e abstract, e atît de abstract
încît
existența mea concretă
trece printr-un mare pericol.

Viziunea se naște, ca-n *Descripție,* în spațiul unei temporare orbiri, al unei scurte absențe din „existența noastră concretă":

Ea mergea mîndră, suavă, împiedecată
printr-un pasaj de lei cu aripi
. . . . . .
— Unde te duci tu, am întrebat-o, unde
te duci tu?
— Unde să mă duc, nu vezi că stau
în brațele tale, orbule?

Ochiul poate, atunci, stînjeni „dorința vederii"[5], care transgresează specificul simțurilor devenind „un fel de văz cam sunet și neclar / un fel de stare demiurgă" *(Zbor lent).* Încă din *O viziune* a sentimentelor, ființa întreagă era imaginată ca suport al privirii („cu mine însumi mă uit, / folosindu-mă ca privire" — *De-a sufletul),* al privirii care, în *Necuvintele,* va „lupta" cu ochiul *(Lupta ochiului cu privirea)* și care va ajunge să cotropească întregul trup în *Contemplarea lumii din afara ei,* prin

ochii care au început să crească anapoda
pe tot cuprinsul ființei noastre,
ochii din nări și din degete,
ochii groși din călcîie
precum și ochii
pe care-i eliminăm tot timpul din noi
sub ciudata înfățișare a cuvintelor
și a strigătelor.

Atunci cînd nu ajunge la transfigurare vizionară, vederea se asociază *conștiinței rupturii* și vidului pe care această ruptură îl instaurează în miezul existenței („Cel mai gol loc din lume e ochiul" — *Pe harta unui miros).* Privirea trează, ochiul în contemplare din *A treia elegie* e vidul însuși („Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru / ca un tunel"), pentru că vederea înstrăinează lumea prin spațiul ei de gol și absență („Vederea nu e altceva / decît absență, / necomunicare" — *Prin simpla luare),* dîndu-i alteritatea „priveliștii", a „acel(ui) altceva, mereu și întruna / decît același mine însumi, / mereu și întruna" *(Invocare).* Despicată prin vedere, lumea pare a tînji după plenitudinea pierdută; obiectele, alungate de privire în absență, deschid la rîndul lor ochi cu care ne privesc, transformîndu-ne în obiecte:

Omul-fantă vine și vede.
Nu se știe dacă între ochiul lui
și ochiul lucrurilor
există vreun spațiu pentru vedere

Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună, deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalți,
ceilalți pe ceilalți.
Nu se știe cine îl vede pe cine.

(Omul-fantă).

Din mișcarea cezarică („veni, vidi, vici"), omul-fantă nu mai realizează decît primii doi timpi; privirea nu mai înseamnă victorie a subiectului asupra obiectului, pentru că ea nu mai e un privilegiu al subiectului, reificat la rîndu-i de „ochiul lucrurilor" și decăzut la situația anonimă a celui desemnat printr-un pronume relativ sau nehotărît. Începînd cu *11 elegii,* tradiționala relație subiect-obiect e așadar modificată: demnitatea de contemplator îi e, foarte adesea, retrasă subiectului, care nu mai privește, ci *este privit,* transformat deci în obiect al unor priviri tulburătoare uneori, ascunse alteori; priviri ale obiectelor (ca-n epifania ratată din splendidul *Tablou cu orbi),* priviri ale ființelor din celelalte regnuri, priviri cosmice ale stelelor etc.[6] multiplică la infinit „punctele de vedere", perspectivele[7], și obiectualizează subiectul retrăgîndu-i vechile sale privilegii, aruncîndu-l în miezul dramaticei dialectici a ființei. Universul întreg devine privire: un rîu poate fi un „șir / nesfîrșit de ochi privitori / multiplicînd luna-n delir / înotînd printre nori" *(Șirul de ochi);* ninsoarea e o prăbușire de „Ochi rostogoliți în canale", un asalt al priveliștilor străine, „izbind în ziduri pînă devin nefirești, / oarbe și fără stăpîni", o prăbușire de „înfățișări ale lumii fără de sine, / micșorată, fugară" *(Ninge cu ochi);* noi înșine nu sîntem decît imagini trecătoare, care „ningem" în *Marele ochi al iernii,* stăm „înlăuntrul unui ochi / văzuți din toate părțile" *(Cîntec,* în volumul *Un pămînt numit România)* sau, fructificați[8], „Atîrnăm / de capătul unei priviri / care ne suge" *(A treia elegie).* Din obiect „fructificat" de priviri străine, ochiul deposedat de privire, ochiul eului care se știe breșa de neant din inima ființei („omul-fantă"), poate deveni „fereastra", „sticla" transparentă prin care trec, întîlnindu-se, priviri pentru care el rămîne pură absență; e ceea ce Nichita Stănescu numește *Vitrificare:*

> A început să se vadă prin tine.
> Uită-te, ochiule, uită-te,
> ești mult mai dur ca altădată
> și mai nevorbitor . . .

„Vitrificat", eul păstrează doar memoria fragmentară a unor „vechi priviri" care l-au străbătut, trăind, într-un *Papirus cu lacune,* „durerea transparentă / de sticlă, de geam", durerea de a fi „străpuns" de priviri întotdeauna străine, niciodată dispuse să-i recunoască existența, să-l trateze altfel decît o pură absență. În splendida carte a morții

care e *Noduri și semne*, „vitrificarea" e asumată ca un început de neființă:

Cum te uiți la o eclipsă de soare
printr-un geam afumat,
tot astfel se uită prin mine
ochiul din spatele meu, opal
spre ochiul fix din orizont, oval . . .

(Semn 7).

De la privirea care instituia, victorios, lumea, la obiectul „fructificat" de priviri străine și, de aici, la pura neființă „vitrificată" — spațiu transparent prin care privirile lumii trec —, aceasta e devenirea eului în poezia lui Nichita Stănescu, așa cum ne-o dezvăluie — deocamdată parțial — motivul *ochiului*. Acestei deveniri i se sustrage un singur caz — cel al „stării cîntecului", care însemnează reunificare a lumii prin conjuncția vederii cu un ochi străin:

Ai fi în stare tu să intri într-o vedere?
Ai putea tu să fii văzul meu?
Ai putea tu să fii dacă dintr-o dată
s-ar deschide un ochi, —

te miri cine știe unde,
te miri cine știe cînd?
Orbul de mine te întreabă
poți tu, poți tu să fii privirea mea?

(Starea cîntecului).

Universalizată, „starea cîntecului" declanșează un balet aiuritor, în care ochii fac schimb de vedere sau migrează, ei înșiși, în cele mai neașteptate orbite, anulînd, cu uimire, alteritatea, asumîndu-și, la propriu, *punctul* de vedere al celorlalți:

Pietrele deschid un ochi de piatră,
oasele deschid un ochi de os . . . . .
E un schimb de ochi mereu în aer.
Ochiul de pisică trece-n frunze.
Frunzele foșnesc cu dulce vaier
în orbitele pisicilor lehuze.
Eu rămîn cu pleoapele deschise, aburite.
Ochiul meu sticlește-n turnul primăriei,
și, deodată, simt cum prin orbite
cu un prunc în brațe-apar statuile Mariei

(Orologiu cu statui).

Pe o altă linie de evoluție, motivul privirii se opune mai întîi, se contaminează mai apoi cu acela al foamei. O preci-

zare e însă necesară: atunci cînd opun privirii foamea, mă refer la structura universului tematic al lui Nichita Stănescu și nu la modul de structurare a imaginii. În acest ultim sens e adevărat că imagistica sa e mai degrabă vizuală decît — să zicem — auditivă. Dar chiar și în acest ultim sens (adică în structura imaginii) pătrund adesea în poezia stănesciană senzațiile furnizate de simțurile „inferioare", producînd o imagistică „gustativă" (luna răsare „singuratec și amărui" în *Ceas cu lună;* trupurile sînt „sărate", uneori sărate „cosmic", „cu iuți meteoriți" — *Deci voi sta —;* femeia poate fi „Regina mea de negru și de sare" — *Viața mea se luminează —;* „pupila neagră" este „ca o beregată" — *Greața* — etc.) sau o imagistică olfactivă (v. frecvența epitetului „binemirositoare"), aceasta din urmă tematizată și motivată de poet, în *Cartea de recitire,* prin interpretarea aromelor ca *semne* dintr-un alt limbaj, din limbajul gîndirii mitice mai întîi: „Ce semnificație are mirosul teiului? E un imn, e un semn, e un ritual, un limbaj infinit mai nuanțat (Nu percepeau vechii indieni divinitățile prin miros?)"[9].

La nivelul structurii imaginii, confluența a ceea ce vor deveni motivele *privire-foame* apare anticipată într-o poezie din volumul *Dreptul la timp:* „Înfometatele vînturi (...) / *mi-ar mușca privirile rătăcitoare,* / mi-ar smulge din ele / trupurile tale iubite-ndelung, / mîngîiate, adulmecate, văzute..." *(Dureroasa ninsoare).* Privirea cosmică, cea care ne transformă în obiecte, își asociază, în *A treia elegie,* și funcția devoratoare prin care ne „fructifică", sacralizîndu-ne ca hrană a invizibilei guri („Sîntem fructificați. Atîrnăm / de capătul unei priviri / care ne suge"). Chiar cînd subiectul redevine cel ce privește (și nu obiect privit), ochiul, uneori „împodobit cu dinți", primește atributul voracității, devorîndu-și obiectul, transformînd lumina sau imaginea în hrană: „Ochiul meu are dinți, el este o gură" *(Înființare);* „Mîncînd raza de la stele / ochii mei, burțile mele..." *(Baladă,* în *Operele imperfecte).* O „aură de dinți" ajunge să împodobească, imprevizibil, totul: creștetul *(Axios! Axios!),* inima („inima cu dinți, inima cu bot" din *Flacăra sună),* ochii, urechile („Omul are multiple guri, concrete și abstracte. Ochii lui, urechile lui, nările lui, creierul lui chiar sînt guri înfometate de diferite feluri de hrană, concretă sau abstractă"[10]) — punînd toate punțile de legătură între eu și lume sub semnul voracității și punînd, de asemenea, relația „sinelui" cu „sinele" despicat, rupt, alungat („Smuls din copilăria comunicării / sinelui cu sine" și devenit „celui

mai cel singur / făcînd nuntă tristă / cu ce nu există" — *În grădina Ghetsimani)* sub semnul autodevorării: inima își mănîncă „sîngele cu suflet" *(Lupta inimii cu sîngele);* trecerea apare, și ea, ca autodevorare („Desigur, încep să mă duc și eu / Și ca o gură pe mine însumi mă muște" — *Simt cum),* ca o autodevorare ce reface întoarcerea sinelui în sine, anulînd „ruptura" nașterii, închizînd linia dreaptă în cerc („Să ne mîncăm crucile / de foame! / Să mîncăm totul / de foame. / Să ne obosim gura / pînă la cerc. // Ah! Tu, fioroasă și frigurătoare / linie dreaptă!" — *Bogdan Bogdanovič din Bogdania*[11]). La modul abstract, trecerea apare ca foame de sine însuși a verbului *a fi,* ca foame a neantului de existență („Ce poveste! / Este / a fost mîncat / de către nu este" — *Ziceți).*

Lipsită de însemnul voracității — al „aurei de dinți" — este doar starea lipsită de orice însemne, starea de increat sau, la nivel individual, starea prenatală, necomunicantă, a cărei dureroasă nostalgie dă tonul *Operelor imperfecte,* și beatitudinea copilăriei embrionare, sieși suficientă, visată în *Greața* ca stare paradisiacă, neatinsă de morbul alienării:

> O, dar de însuși și de nemîncare
> lăsat lucios, lăsat febril,
> e-această necontinuare
> de-a fi perpetuul copil
> născut fără de gură, fără
> de dinți la pleoape și urechi,
> făcînd cu sine sinele întruna
> de nemaidespărțit perechi.

La celălalt capăt al existenței, cadavrele, „cu maxilarele deschise și pline de pămînt", alcătuiesc tabloul grotesc al ieșirii din foame, într-o poezie din apocalipsa inversă care e *În dulcele stil clasic,* poezie intitulată chiar *Era cu neputință să le fie foame.*

Postulatul foame=existență („Foamea este modul nostru de a fi"[12]) contaminează și tema cosmogonică. *Confesiunea răului visător* tratează această temă în registrul ludic: nașterea și moartea cosmosului apar aici ca rezultatul combinării între visul neființei care generează multiplul (nimicul visează cifra zero, care visează cifra unu, care visează „iarba și capra", care nasc, din vis, „patru copii" — adică multiplul) și foamea multiplului, care duce la reîntronarea nimicului (cei patru copii devorează iarba, apoi capra, apoi se mănîncă între ei iar supraviețuitorul se autodevo-

rează, reinstaurînd starea primordială, cea de „absolut nimic"). Aceeași temă e tratată în registru mitic în *Scriptură:* cosmogonia apare acum ca o interpretare panteistă a creațiunii biblice, zeul risipindu-se în înfățișările multiple și contrarii ale lumii, singurele accesibile cunoașterii noastre, căreia îi e interzis accesul la adevărul totalității:

Bătrînul doarme-n risipire
. . . . . .
Ceva din carnea lui se face sevă
șarpe și măr;
un fel de-a fi Adam și Evă,
hrană goniților din adevăr.

Odată abandonată starea divină de increat, odată intrat în existență printr-o dureroasă naștere („ruptură") și prin instituirea diferenței, existentul — cosmos sau individ, spirit sau materie — se supune *legii* universale, care e foamea: „Da, și sufletul este de mîncare. Da, și al meu suflet, Psyhé, imită hrana. Legea adică"[13]. „A da de mîncare din mînă", adică a rupe, a perverti legătura directă, necesară, a gurii cu trupul ce-l hrănește, desemnează îndepărtarea tragică a ființei umane de imediatețea legii existenței cosmice și apropierea ei de conștiința morții:

Te-ai înstrăinat de mine, mamă,
nu-mi mai dai din țîță de mîncare,
ci din mînă . . . . .
A devenit de lemn sînul tău, mamă,
masă cu pahare, sfîrcul țîței tale.
Dă-ne, mie mamă, și prietenilor mei de băut
și după ce ne săturăm setea de viață
dă-ne de murit, mamă.

(A-mi da din mînă de mîncare).

În ludic-catihetica *Repede ochire asupra animalelor,* legea foamei universale apare formulată apodictic, cu voite stîngăcii imitînd tonul cărților de înțelepciune, în care legea răsare ca suma uimit sfătoasă a experiențelor („Animalele trăiesc pe cîmpia plată / mîncîndu-se între ele toate deodată, / ba mîncînd și plantele care trăiesc pe cîmpia plată / de toate felurile și deodată"). Una din *Pastoralele* ciclului *Axios! Axios!* (VI) creionează „idilic" imaginea morții frumoase, ca act de sacrificiu și (re)integrare:

Mai bine să mori mîncat
risipit și adîncat
în pîntec de lup flămînd . . .

Dialectica foamei e rezumată în același ciclu (III):

Lăsat pradă, lăsat la buna vedere,
apt de a fi hrană,
însumi — înfometat...

Eul (conștiința) depune mărturie asupra existenței doar în măsura în care și-o încorporează, devorator („Dinții mei, prietenii cartofilor / depun mărturie despre gustul lor"), pentru că

Destinului meu îi e foame,
destinul meu se hrănește cu alte destine.
El se hrănește ca să fie hrană la rîndu-i
ca să fie hrană altui destin
cu mult mai mare.

Numele acestei mișcări de refacere, prin încorporare, a unei totalități organice este *jertfa*. În *Jertfa și arderea de tot* nimeni nu se poate sustrage — decît aparent — actului sacrificial: preoți ai unui zeu canibalic, îi jertfim, pe înalte ruguri, pe cei asemenea nouă — și asemenea lui —, adică animalele, pentru a hrăni mai apoi, deveniți pămînt, tăcutele plante cu rădăcini în mit și în netimp. Din perspectiva întregii vieți cosmice, jertfa devoratoare nu înseamnă de aceea ucidere, ci perpetuare prin încorporarea în trupul ei veșnic viu — ne dă învățătură puricele verde de plantă, inițiat în misterul identității totului, în „noima" ascunsă a existenței:

Ce crezi tu, că dacă sînt păsări
rațe albe, bunăoară,
și dacă este iarbă
și cîini și frunze,
ce crezi tu, că ele sînt fără noimă?
Tu nu te-ai întrebat unde sînt trupurile păsărilor moarte?
În burta cîinilor vii, desigur...
Ce crezi tu
atunci cînd tai o oaie
tu crezi că o omori?

Puricele verde de plantă strigă la mine:
Nu există decît o singură viață mare...

(Dialog cu puricele verde de plantă).

Emblema grafică a acestei eterne regenerări a „singurei vieți mari" prin perpetuă autodevorare (care înseamnă devorarea „circulară" a existentului trecător) e, pentru Nichita Stănescu, o variantă a Ouroborosului, prezentă în desenele cu care poetul își ilustrează volumul *Respirări:* un ourobo-

ros alcătuit din 6 lupi, înlănțuiți în gestul comun de a devora și de a fi devorați — 6 boturi înghițind, fiecare, trupul ce-i stă în față și părăsindu-și trupul spre a fi înghițit, 6 trupuri închise într-un cerc ce pare a reface „sfericitatea realului".

Ca lege a existenței, foamea înseamnă o dublă mișcare: o mișcare de distrugere (în timp) a diferenței, a individualului, a părții, și o mișcare de depășire a distrugerii, de încorporare. În accepția sa existențială, care îl sacralizează, actul alimentar este, concomitent, distrugător și integrator; în cuprinsul său, individul este, concomitent, distrus și „fructificat", asimilat de totalitatea organică din care l-a smuls „ruptura" nașterii („Cînd zeul mă-nghite, zeul încă viu, / prăbușit în burta-i ca-n fîntînă, / parte chiar din carne-i am să fiu / damf, și chiar idee, o fărîmă" — *Deci voi sta).* Devorarea ca lege ontologică desemnează spațiul existenței ca un spațiu al tragicului — din perspectiva individului, etern sacrificat —, dar nu ca un spațiu al absurdului, căci jertfirea legică a individului înseamnă și „fructificarea" lui. Foamea ca lege a existenței este una din temele centrale ale splendidului poem *Contemplarea lumii din afara ei.* Contemplat din dubla perspectivă exterioară existenței a celui eliberat de ea prin moarte *(Cel care a murit despre cel care nu s-a născut)* și a increatului *(Cel care nu s-a născut despre cel care a murit),* pămîntul este spațiul tragic în care ia naștere timpul (făcînd posibilă conjugarea verbului *a fi)* și diferența („Aici e singurul loc tragic / pentru că domnește unu, / iar nu zero, / pentru că domnește singurătatea, / iar nu nimicul, / Pentru că domnește moartea, / iar nu neființa. / Aici domnește deznădejdea, / iar nu vidul"). Ochi cosmic, pămîntul e totodată spațiul conștiinței tragice, mîntuită și alinată prin *cîntec,* — cîntecul care „face să nu mai fie / ceea ce este / și să apară în ființă / ceea ce încă nu s-a născut". Tema cîntecului mîntuitor este tocmai legea universalei devorări: „Spune-ne cum ne mîncăm unii pe alții, / i se spune: — și fă-ne să plîngem". Pămîntul e „zona cosmică" în care „toți se mănîncă pe toți / Neîntrerupt, toți se mănîncă pe toți", în care „totul nu este decît o nesfîrșită / cină cea de taină", în așa fel încît „de departe, de foarte departe / nu străbate în cosmos / decît un fin murmur / de fălci și mandibule". În acest amestec universal (din care ia naștere, pentru cosmos, timpul) există totuși o „oarecare ordine", ironic consemnată: „Bunăoară totdeauna cînd cineva mănîncă / altcineva este mîncat".

Ordinea în act dă naștere *sărbătorii,* instituționalizare cosmică a jertfei: „Orice sărbătoare este masa pe care cel care a învins îl / mănîncă, în talgere de aur, pe cel învins" *(Învățăturile cuiva către fiul său).* O variantă a sărbătorii este *ospățul de nuntă,* asociat, în *Săgetarea cerbului stretin și harponarea peștelui Vidros,* cu *vînătoarea.* Punctul de plecare al poemului lui Nichita Stănescu este o veche baladă a *Vidrosului*[14], a pescuitului periculos și interzis sub amenințarea morții. În balada populară, Antofică, fiul lui Vioară — vătaful pescarilor — tînjește, la masa-ntinsă a tatălui său, atins de dorul nuntirii visate, pe care n-o poate săvîrși decît capturînd un pește de o fabuloasă uriașenie:

Numai d-un pește mare mi-oi alegea
Și dă treabă mi-oi vedea:
Cu oasile
Să-mi căpriorez casile,
Carnea — nuntă să nuntesc,
Solzii-afar' să le-nvălesc,
Sîngile — năuntru să li jugrăvesc...

Vioară știe însă că fiul lui tînjește după ceva inaccesibil muritorilor și că dorința lui înseamnă pieire pentru ființa umană, căci peștele uriaș trăiește numai „la Vidrosu cel adînc":

Da la Vidrosu să nu te duci
Că ie apă veche și spurcată
Și dă pește lăudată,
Pă cine-apucă nu mai scapă,
Că-i Vidrosu d-ăn adînc
Cît din cer pînă-n pămînt,
Nimenea nu-i dă de fund
Doar de Vidră mi-e știutî...

Vidrosu, adînc cît din cer pînă-n pămînt, este tainic spațiu acvatic germinativ („dă pește lăudat") și, în același timp, ucigător, devorator, interzis ființei umane, deschis doar marelui pescar din lumea animală, care e Vidra.

Poemul lui Nichita Stănescu reține din balada populară asocierea nunții cu sacrificarea peștelui uriaș, al cărui trup va fi încorporat (prin ospăț nupțial și prin întemeierea casei) existenței celui ce l-a jertfit. Pe această sugestie baladescă se grefează apoi un motiv obsedant al ontologiei stănesciene, în care substanța unanimă a existenței e lumina („Omul este un accident al luminii. În acest sens am putea considera lumina solară ca pe o stare prenatală"[15]), iar formele diferitelor existențe sînt „structurări" ale luminii care

se deosebesc unele de altele prin „viteză" — sînt, adică, grade diferite de încetinire a vitezei luminii, ca-n *Cîteva generalități asupra vitezei:*

Ne diferim unii de alții prin viteză.
Ne este comună numai singurătatea.

Viteza de existență a unei pietre
e mai lentă decît viteza de existență
a unui cal...

Nostalgia reciprocă a încorporării regnurilor diferite e nostalgia reîntregirii ființei, dobîndind „privirea" celuilalt prin încorporarea vitezei lui de existență. În *Luare,* nostalgia eliberării de „singurătatea" diferenței se traduce ca nostalgie a morții prin „îmbrățișarea" unei existențe cu altă „viteză", care te poate „înrădăcina":

Tu n-ai să mă lași, nu,
nu, nu mă lăsa
frate plopule, frate!
Vin și îmbrățișez cu repedea mea viață
viața ta lentă
N-ai să mă lași,
nu, așa că nu?
. . . . . .
și atît de puținul punct comun amîndurora
o să-l faci de sărbătoare...
Mi-e somn, frate,
înrădăcinează-mă tu,
înrădăcinează-mă.

În *Săgetarea cerbului stretin...* Vidrosul e ființa cu cea mai lentă viteză de existență („Așa cum față de mișcarea omului / mișcarea ierburilor pare înceată, / așa cum față de mișcarea brazilor / mișcarea pietrelor pare înceată / mai încet decît starea pe loc a pietrii / e rîul Vidros în care înoată peștele Vidros"), iar cerbul stretin e ființa cu cea mai repede existență („Așa cum față de mișcarea stîncilor / mișcarea arborilor pare iute ca raza / Așa cum față de mișcarea petalelor florii / mișcarea omului pare iute ca raza, / iute ca raza față de mișcările omului / e alergarea cerbului stretin"). A săgeta cerbul stretin și a harpona peștele Vidros înseamnă a „schimba timpul" nostru („Haideți, vă zic, să vînăm cerbul stretin / schimbîndu-ne timpul și răsucindu-ne secundele"; „haideți, vă zic, să pescuim peștele Vidros / îndreptîndu-ne timpul și întinzînd secunda") și a *încorpora* prin ospăț nupțial formele extreme ale existenței („Din oase-

le lui să ne facem stîlpi de casă / Din pielea lui să ne facem acoperişe / iar carnea lui s-o mîncăm înăuntru / la nuntă"). *Săgetarea cerbului stretin . . .*, poemul ce încheie „iliada" fiinţei care e *Epica magna*, celebrează *vînătoarea* şi *ospăţul ritual* ca forme de reintegrare în unica, devoranta şi devorata existenţă.

Anulînd diferenţa prin *luptă* şi *devorare*, transformîndu-l pe „altul" în „acelaşi" prin asimilare, foamea furnizează un model ontologic de tip organic, opus modelului intelectual care concepe întregul ca sumă a părţilor. Un asemenea model ontologic de tip intelectual, opus celui organic, l-ar putea reprezenta *mecanismul* ca adiţionare de părţi coexistente. Cu acest model — geometric — (e adevărat, reinterpretat) polemizează poetul în ciclul *Certarea lui Euclid* din volumul *Laus Ptolemaei*. În viziunea atribuită lui Euclid — cel „certat" tocmai din această cauză —, partea — individualul — predomină asupra actului vital („Ai nemurit dintele / dar nu şi muşcătura" — *Certarea . . .*, IX), compunerea predomină asupra absorbţiei şi, de aceea, substituind încorporării însumarea, „Nici un lucru nu poate să ocupe acelaşi spaţiu în acelaşi timp cu un alt lucru" *(Postulatul* iniţial, *Fals citat din Euclid)*. Mizînd pe dublul sens al verbului *a (se) îmbuca* (1. a se devora, a se înghiţi; 2. a compune un angrenaj prin îmbucarea părţilor), poetul contemplă universul euclidian ca pe un angrenaj cu roţi dinţate care „se îmbucă" pentru a compune „oribila" sferă, corpul a cărui *existenţă* e pusă la îndoială („Dar să existe sfere, oare?" — *Certarea . . .*, X). În dosul modelului intelectual al mecanismului, polisemia verbului „a îmbuca" şi imaginea roţilor dinţate, resimţite ca nişte monstruoase, vorace *roţi cu dinţi*, reactivează, ameninţător, în subtext, modelul organic al universului:

> Ah, trupule, ah, copacule,
> ah, iarbă cu verde, ah, iepure,
> compunîndu-ne, îmbucîndu-ne,
> roţi dinţate, asimetrice,
> gîndule.
>
> *(Certarea lui Euclid, VIII).*

În interiorul modelului organic al universului, *a devora* şi *a fi devorat* sînt situaţii perfect echivalente, deci reciproc substituibile. În ultimă instanţă, în această fină ronţăială generală, „nu se ştie cine îl mănîncă pe cine" *(Omul-fantă)*, pentru că nimic nu mai diferenţiază subiectul de obiect. Într-un *Cîntec* din *Oul şi sfera* (o, suavitate idilică a titlurilor!) formula convenţională a unei invitaţii la masă

(„vino mîine la prînz / la noi la masă"), grefată pe tema (aproximativ citat shakespearean) „ce greu e să fii tu însuți", declanșează reactivarea în conștiință a legii: „Și tu rînjești pentru că masa ești chiar tu". Poți fi devorat de *Ideea cu gură,* opunîndu-i nu existența ta individuală, pe care o absoarbe, ci scheletul moștenit al limbajului, mai apropiat de natura ideii, os (schelet stabil) al existenței:

Eu sînt mîncarea
unei ființe.

Sînt devorat. Ultimele
le aud sfărîmîndu-se-n dinți
cuvintele mele,
ca niște oase ale foștilor părinți.

Poți fi „păscut de cai fantastici" *(Ciudă pentru prea puținele sentimente exprimate în jurul ideilor)* sau de „calul soarelui" *(Cireșar),* poți fi „pîinea" unei alte, neștiute, ființe *(Somnul și trezia, Baladă* din *În dulcele stil clasic),* poți fi mîncat de o „foame abstractă" *(Cartea de recitire)* care „și-a făcut patul / în existența" ta *(Căderea oamenilor pe pămînt)* și te devorează — și aici foamea e numele zeului absent („Ah, dar amplă limba ta, / ce pat dulce, ce saltea! / Dar și eu, sacră mîncare / Doamne-n burta dumitale" — *Hrană).* Poți fi „Soi de mîncare / la un bot căscat de zare" *(Feluri),* poți fi pescuit, de sus, cu momeala frunzelor coborîte în undițe din înalt *(Gladiatori pe frunze),* poți fi mușcat de *Steaua scrisă* a lui A FI, poți fi mușcat sau lins pînă la sînge de înfometații cîini ai luminii *(Atmosfera),* poți fi „băut" de zeu, otrăvindu-l *(Pe fondul foarte verde al ierbii)* sau poți da naștere, ca fum de jertfă, unor imnuri de laudă, tu, hrana încet rumenită pe frigarea timpului, tu, jertfă și preot al lui Cronos, zeul devorator:

Vai, voi sfîrîi pe o tingire
și sărat voi fi cu iuți meteoriți,
hrană pentru alt-naltă fire
de flămînzi din foamea mea veniți . . .
(Deci voi sta);

El se bucura de simțul
că este hrană,
că este de mîncare
. . . . . .

De aceea el
zăcea întins pe timp
ca pe-o frigare
. . . . . .
Se ridicau din el
în sus, ca un fum de jertfă,
cuvinte de neînțeles
cum sînt acestea:
Doamne, Dumnezeule
coif al înțelepciunii,
sabie a puterii . . .

(Eu, adică el)

Realitatea — și individualul — e astfel hrana perpetuă a ideii, a unei transcendențe goale, absorbitoare. O „foame abstractă" îl bîntuie pe „sînt" din cea de a zecea elegie. Ideea — sau cuvîntul — devorează materia, în-sinele, avînd ca simbol central, la Nichita Stănescu, *piatra:* linse de cuvînt, *Mizerabilele pietre* „dispar numai în dinții silabelor". Conceptul (și semnul său, încă o dată rupt, scrierea) instituie o foame cosmică, „ospățul sideral" în care „A îl va mînca pe il și pe al" *(Flacăra sună).* Conștiința umană poate deveni centrul absorbitor al neființei, în care existențele, percepute senzorial, se prăbușesc ca-ntr-o foame a infinitului de finit:

Puterea mea de a nu fi e atît de mare
încît în locul unde stau se naște un con
se naște o gură cu colți albi, absorbitoare.

Și cad în ea
Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul,
ca-ntr-o foame nesfîrșită și adîncă
din pîntecul meu tras mutată
pînă-n locul
pe care și l-a dat de centru Infinitul

(Invocare).

Foamea de realitate a transcendentului gol își află complinirea în foamea de idee a existenței individuale — și astfel „pămîntescul / mănîncă de foame cerescul" *(Mit),* conștiința devorează, în loc de pietre, „ecoul" lor *(Pietre de mîncare)* sau, în loc de pămînt, *Recele echilibru al stelelor,* iar „lupul singuratic", „lupul Cristului, / creieru-ametistului / și ninsoarea tristului" — simbol romantic al poetului —, cel care „visînd în vis adoarme / dintr-o foame, dragă doamne, /cu care l-ai otrăvit / de din sus din infi-

nit", se hrănește cu îngeresc „creier de mătasă" sau cu stinca din „visul visului", născînd, din această foame, poezia („leapădă / o lebădă. / Cîntec drag de lebădă").

Foamea, care ne-a apărut pînă acum ca lege a existenței într-un model ontologic de tip organic, are în poezia lui Nichita Stănescu și o a doua semnificație — aceea de expresie a unei forme vitalizate a cunoașterii (de vreme ce și „gîndirea este o formă a foamei"[16]); tema foamei va furniza deci un model gnoseologic de tip organic. „Mănînc libelulele pentru că nu le înțeleg" *(Mîncătorul de libelule)* însemnează, dincolo de formula aparent absurdă, asimilez ceea ce nu pot cunoaște rațional, „mănînc" neînțelesul pentru a-i anula alteritatea tulburătoare, pentru a mi-l subordona prin integrare în această ordine vitală — dacă nu intelectuală — a lumii. „Lumea" lui Nichita Stănescu nu e absurdă; ea mișună de „semne", dar semne cele mai adesea neînțelese. „Legea timpului", „necitită... poate fi mîncată" *(Anatomia, fiziologia și spiritul)*. Pentru cei care „n-au știut să citească / leul în alergare / că literă preeste și zeiască" *(Clipa cea repede)*, rămîne cealaltă cale de înțelegere a lumii prin asimilarea ei: hrana. Sacralizată, ea va da, pentru Nichita Stănescu, sensul *comunicării* ca „împărtășire" din / cu trupul ideii: „Ce neasemuit sună în sfînta limbă a noastră sensul comunicării: a împărtăși"[17].

Pornind de la simbolurile alimentare ale cunoașterii, scrierea apare ca o capcană care, în jungla informă a existenței, pîndește hrana sensului: În *Arta scrisului*, „A" este „divina capcană" în fața multelor păduri ale lumii („Sînt multe păduri și mi-e foame. / De aceea l-am făcut pe A, divina capcană. // Eu i-am spus: / Am pus capcane la începutul pădurii, / din A și din A. / Acum stau la o oarecare depărtare / și aștept prinderea hranei mele"). Text esențial, *Foamea de cuvinte* cumulează o bună parte din semnificațiile temei pe care o urmăresc. Foamea de cuvinte este, în ultimă instanță, neputincioasa foame de real (realul fiind sensul și esența realității), foame a conștiinței căreia i se oferă însă, spre a fi devorate, *formele* și *învelișurile* lucrurilor: „Nu pot să mănînc decît forme, / scoarțe, învelișuri și atît". Destinul conștiinței e, aici, acela al unei foame cotropitoare, care devorează *realitatea*, întotdeauna „înveliș" sau „scoarță" — adică *aparență* doar —, în căutarea *esenței:*"

Mușc din copaci
oho, și de ce?
după scoarță e lemn

după lemn
bate inima abstractă a lui *e*
fără de existență și solemn.

„Foamea de cuvinte", foamea de esență, de real, dezvăluie, înlăturînd prin devorare „învelișurile" care sînt realitatea materială a lumii, conceptul („în inima lucrurilor stau cuvinte") și, în dosul conceptului, ca un schelet rezistent și etern al fenomenalului, cuvîntul ultim: „inima abstractă a lui *e*", adică verbul existenței în afara conjugării sale, în afara temporalității, în afara modurilor, în afara „rolurilor" care sînt personale. În ultimă instanță, scheletul existenței (al existentului) este „abstractul e", cel „fără de existență și solemn", pura, nedeterminata potențialitate. Foamea de cuvinte descifrează, în existent, conceptul și, dincolo de concept, structura ultimă, abstractă, eternă, imobilă („solemnă"), — nesupusă timpului și spațiului — deci „neexistentă" — a Ființei.

Acesta pare a fi sensul *Cinei generale* sau al „cinei celei de taină", mitologem biblic reactivat frecvent în poezia lui Nichita Stănescu. Într-o imagine de coșmar *(Somnul și trezia),* cai decapitați aleargă ca niște mese fugite de la cina cea de taină; *Eminescu* „ar fi putut să stea / la masă cu noi / la masa cinei celei de taină"; într-o *Baladă,* Ideea este „cină de taină / care se hrănește numai / cu tăcerea unei cifre" etc. Într-un poem tîrziu din placheta *Oase plîngînd,* tragic *Dialog cu Oda în metru antic,* existența pe care eul obosit o refuză cu disperare e identificată cu o formă degradată a cinei celei de taină, în care divinul nu mai e dezvăluit, ci coborît în foamea perpetuă și devorat etern (proces exprimat, cu o expresivă violare a morfologiei, printr-un fel de gerunziu la viitor):

Cea mai mare pedeapsă a noastră,
a noua, cei care suntem,
e lumina . . . . .
timpul absorbitor,
mirosul de viață pe care-l are secunda,
mîncarea cumplită la Cina cea de taină cînd
vom reuși, în fine, pe Iisus
îl vom și mîncînd . . .[18].

În numărătoarea poetului român, la cina cea de taină participă doar 11 comeseni („Plîng în fața cifrei cinci / cina cea de taină fără șase" — *Ritual),* pentru că de la ea lipsește întotdeauna zeul („La cina cea de taină / El nu e de față / fiindcă nu are față" — *Axios! Axios!,* V), lăsînd în

locu-i transcendența goală, nu însă lipsită de voracitatea golului; zeul absent, zeul nemanifestat prin cuvînt, așadar lipsit de gură, are, totuși, dinți la ochi sau la urechi: „el nu are gură", „vorbirea lui nu încape în vorbe", dar el „gustă vorbirea / are dinți la urechi, / se hrănește cu sunetul cuvintelor, / El are dinți la nări, / se hrănește cu mirosul cuvintelor, / dar nu are gură, / n-are în locul gurii nimic / nimic, nimic / cum este nimicul dintre stele / cum este nimicul dintre degete" *(Axios! Axios!,* V). Și pentru că zeul lipsește, lipsește desigur și cel care ar putea să-l trădeze dezvăluind imanenței prezența transcendentului. El va apărea, în *11 elegii,* sub chipul Omului-fantă. Deocamdată, în lipsa zeului și a trădătorului (adică a mărturisitorului), cina cea de taină devine „cina generală", punct de întîlnire a ideii cu materia, a existenței cu ființa, în nostalgia lor reciprocă, eternă și nevindecată.

2. ENGHIDU SAU RĂNIREA DE SINE

Nichita Stănescu și-a mărturisit, în repetate ocazii, convingerea că destinul unui poet nu e determinat — și declanșat — de lecturile sale (nici măcar de lecturile fundamentale, formative), ci de o revelație esențială, trăită de obicei în adolescență. Creația unei vieți întregi se hrănește din această revelație, pe care încearcă s-o exprime prin aproximări succesive, din ce în ce mai evoluate sub raport tehnic. În ceea ce-l privește, această revelație de natură existențială, la care revine mereu în mărturisirile sale, e plasată în viața de licean: „Spălîndu-mi mîinile la o pompă de apă din curte, după un meci de volei, obosit fiind, mi s-a părut că mîinile mele sînt absurde și brusc am luat cunoștință că am un trup. Fapt înspăimîntător pentru că el dădea o lovitură ființei mele, o smulgere din specie."[19] Brusca iluminare e agravată apoi prin accidentele trupului, care pot fi înțelese ca premoniții ale morții, dar care fac, în orice caz, din faptul pînă atunci firesc de a exista, obiectul conștiinței devenită spectator detașat al propriei existențe. E momentul unei *rupturi* interioare a ființei, care se sustrage plenitudinii existenței, devenind contemplatorul ei detașat, „rănindu-se" prin distanța, prin breșa de neant pe care o descoperă, instituind-o, între ceea ce am putea numi, în termenii lui Nichita Stănescu, „sine" și „însuși". A lua la cu-

noștință că *ai* (nu că *ești)* un trup înseamnă a-ți descoperi alteritatea și, o dată cu ea, absurdul: „mi s-a părut absurd de curios, nu atît că aveam cinci degete, ci pentru că puteam să le spun ele, iar nu eu. Și pentru că vroiam să spun mîna mea, eu nu puteam să spun eu. S-a clădit în mine un fel de obsesie, poate e pretențios spus obsesie, dorința de a contempla, de a vedea ceea ce este, din afară, dorința de a mă vedea pe mine în oglindă, fiind eu însumi oglinda (...). S-ar putea ca uneori eu să fiu mai însumi decît eu însumi"[20]. Această originară traumă fertilă, care instituie o breșă de neant (sau „o absență") în plenitudinea universului conceput, după cum am văzut, conform unui model organic a cărui manifestare e foamea și a cărui emblemă e cina cea de taină, definește, ontologic, structura ființei umane, pentru care „Viața este / o scurtă absență / între două inexistențe"[21]. Ca atare, ea ajunge să depășească, pentru Nichita Stănescu, semnificația revelației personale care l-a întemeiat ca poet și primește sensul general de componentă definitorie a destinului uman și de temei al actului poetic, creator. De aici, obsesia „rupturii" în poetica și în poezia stănesciană: „În viață nu m-am speriat decît de viața prea iute și prea violentă. Cu precădere m-a speriat ruptura", „fractură sublimă" citită, metaforic, în harta spațiului fizic de existență a neamului, ca echivalent simbolic al unei hărți abstracte a gîndirii lui creatoare: „Carpații sînt rupți de o platformă continentală la Întorsura Buzăului, tocmai ca și viața noastră care este o ruptură de ceva, în fața cuiva, spre altceva. Mă întorc și zic: aicea, pe acest tărîm, visul, ca și stînca, are fracturi sublime, iar curbura Carpaților mi-apare uneori, ca și în cazul gîndirii lui Eminescu, rotulă la genunchiul unui zeu de-a pururea în alergare."[22] „Ceea ce e etern uman, starea de ruptură, de înstrăinare și de alienare" este „sursa tragică a poeziei" (a oricărei poezii așadar)[23]; în măsura în care poate fi vorba de o dailectică interioară a fenomenului literar, adică de o relație a creației cu operele preexistente, „literatura se naște din confruntarea alienării încă neexprimate cu vechile alienări exprimate pînă la mit"[24].

Acestei alienări originare i se adaugă apoi altele; mai întîi, condiția temporalității, care înseamnează conștiință a îndepărtării de tine însuți în timp („Principalul nostru drept este dreptul la timp. Iată ruptura."[25]); mai apoi, încercînd s-o corecteze pe aceasta, creația fundamentală a ființei umane, *cuvîntul,* singurul „existent" cu care omul, concurînd natura, „populează realul", dar care are statutul ambiguu

al creatorului său: existență și nonexistență, „jumătate lucru", „jumătate timp". Meditația asupra cuvîntului e nucleul poeticii (o „poetică a rupturii", atrăgînd „impersonalitatea autorului"[26]), dar și al ontologiei stănesciene, așa cum meditația asupra „creației" e nucleul ontologiei lui Blaga. A rămîne doar la dimensiunea poetică a acestei meditații (sau, mai mult, a deduce de aici autoreferențialitatea textului stănescian și a decreta inadecvarea abordării lui hermeneutice, folosind ca argument evidentul caracter nonmimemtic al operei, ca și cum hermeneutica ar însemna identificarea realului imitat în operă) înseamnă a amputa gîndirea lui Nichita Stănescu de dimensiunea ontologică pe care ea se întemeiază și a retrage cuvîntului rolul privilegiat pe care poetul i l-a acordat în scenariul dramei noastre existențiale[27]. Afirmațiile sale referitoare la cuvînt sînt, e adevărat, contradictorii — fie în cuprinsul aceluiași text, fie la nivelul întregii opere — și Nichita Stănescu pare a se amuza refuzînd să clarifice contradicția[28]. Probabil, deoarece contradicția se află în însăși natura cuvîntului, decurgînd din relația lui originară (și reciproc originatoare) cu spațiul ambiguu al „rupturii". Care e, așadar, această relație? „Orice ruptură fundamentală, orice traumă, orice alienare, provoacă o despărțire de tine însuți, o distanțare de tine însuți, iar instrumentul cel mai precis care efectuează această ruptură, această traumă, această alienare este, fără nici o îndoială, cuvîntul. Cuvîntul, în cazul de față, nu este numai un *instrument de ruptură,* dar se substituie uneori amintirii, lăsînd amprente în memorie, uneori atît de lizibile, încît putem deduce, pe o hartă imaginară a sentimentelor, locul faliei, rupturii, locul marelui canion"[29]; sau, în varianta timpurie din *O viziune a sentimentelor,*

> Fiece cuvînt pe care-l spun e un trup străveziu
> de bărbat, de femeie,
> e-un șir unduit tăind în două
> gheața unui deșert ce scînteie
>
> *(Spre Andromeda).*

Realizînd ruptura (căci a numi înseamnă a fi în afara obiectului numit) și fixînd-o apoi definitiv în memorie, cuvîntul devine „un organ colectiv al umanității, dacă nu cumva singura ei ființă fragmentată la nesfîrșit în substantive și verbe rostite de pieritorii globului pămîntesc"[30]. Verbul fundamental, cel prin care „scurta absență / între două inexistențe" care e omul fixează din afară, prin numire, existența de a cărei plenitudine s-a rupt este A FI, ceea ce face din

cuvînt factorul prin care omul intervine în dialectica existenței: „Omul nu este un accident al naturii lucrurilor. Natura lucrurilor poate părea sălbatecă și accidentală în fața verbului gîndit și rostit de om A FI, FIIRE. Iată ruptura."[31] Gîndind (prin „a fi, fiire") posibilitatea abstractă a existenței înseși (dincolo de multiplicitatea formelor ei reale), cuvîntul are, în scenariul ontologic stănescian, funcția de a realiza medierea — tragică — între temporal și atemporal, între creațiune și increat: „Cuvîntul are o dublă funcționalitate tragică. Pe de o parte, el are timp, e înzestrat cu dimensiunea timpului, prin simplul fapt că începe cu un fonem și se sfîrșește cu altul, iar cel care e înzestrat cu timp (...) are calitatea infinitului, în același timp cuvîntul are și un semn și un semnificat atemporal. O simultaneitate cu orice și oricînd. Deci are și ceva din increat, din neant, deci are măreție". Dacă avem în vedere identificarea prealabilă, în același text, a „infinitului" cu creatul (marcat de temporalitate) și a „măreției" cu „increatul, adică neantul, adică absența, adică Dumnezeu gîndit ca totală absență"[32], cuvîntul apare împărtășindu-se deopotrivă din temporalitatea existentului și atemporalitatea divină a increatului — și în această ultimă ipostază el e elogiat, adesea, în termeni biblici („Supuși cuvîntului, de verb mă rog ..." *Dialog cu Oda în metru antic;* „Născut dintr-un cuvînt ..." — *Confundare).* Atemporalitatea cuvîntului, care-i dă, aici, caracterul divin de „neființă", poate fi citită în altă parte ca manifestare plenară a *ființei* înseși: „Numai cuvintele au ființă, / numai ele există, există fugind / speriate de moarte, de lucruri" *(O, lucrurile!);* „Cuvîntul nu are dimensiune. El este. Este singurul lucru fără de lucru care este (...). Niciodată în afara lui, pentru că ceea ce este nu are în afară."[33]

Natura paradoxală a cuvîntului nu trebuie căutată însă în subsumarea lui atît ființei pure (în *Cartea de recitire),* cît și neantului (în *Starea poeziei)* căci, prin ne-limitarea sa (și atemporalitatea înseamnă tocmai nelimitare), Neantul și Absolutul (a demonstrat-o Hegel) sînt unul și același lucru. Paradoxul cuvîntului e coexistența limitării cu nelimitarea, a temporalității cu atemporalitatea, a condiției de „existent" cu cea de „ființă". Aceasta e „tragedia" cuvîntului („cuvintele, tristele") din volumul *Laus Ptolemaei:*

Ah! cuvintele, tristele,
ele curg în ele însele,
deși sensul lor este static.

Ce tragedie, cuvîntul „iubito"!
După litera „I" urmează litera „U",
după litera „B" litera „I",
apoi „T", apoi „O" . . .
Și asta-i ca și cum ar trece un timp
între „I" și „O",
deși „iubito" nu are timp,
ci este tot și dintr-o dată.
Sau nu: a fost . . . Sau nu: va fi
sau *este* pur și simplu . . .

Cuvintele-tristele
jumătate timp — jumătate lucruri,
atît de lucruri încît
nelămuresc timpul,
atît de timp
încît adumbresc lucrurile . . .

(Împotriva cuvintelor).

Natura lui paradoxală[34], datorită căreia cuvîntul e atins, el însuși, de tragicul „rupturii" al cărei instrument este, produce momente de neîncredere în virtuțile limbajului ca vehicul al poeziei și motivează încercarea de transcendere a cuvîntului prin necuvînt. Aceasta este însă o problemă — centrală, e adevărat — a poeticii stănesciene, asupra căreia mă voi opri într-un capitol viitor. Ceea ce m-a interesat în clipa de față a fost doar rolul acordat nașterii limbajului într-un scenariu ontologic unde ființa umană se definește prin ruptura conștiinței de existența pe care o contemplă „din afară", oglindind-o și fixînd-o cu ajutorul „instrumentului" ambiguu care este cuvîntul.

*
* *

Primul text stănescian care tematizează revelația rupturii este poemul *Enghidu*, din volumul *Dreptul la timp*. *Enghidu* cuprinde, *în nuce*, toate obsesiile definitorii pentru marile cărți ce vor urma, de la *11 elegii*, prin *Laus Ptolemaei* și *Epica magna*, la *Noduri și semne*. Prin titlu și moto, poemul trimite la epopeea lui *Ghilgameș*, care e, pentru Nichita Stănescu, una din creațiile fundamentale ale umanității[35] — expresie a descoperirii și asumării tragice a condiției noastre de muritori. Stăpînul Urukului, Ghilgameș — în care „două părți sînt divine" și una, trupul, e umană —, are revelația morții prin moartea celuilalt, a prietenului său Enghidu, sălbaticul (pură natură, pur trup) ademenit în

lumea civilizației prin capcana iubirii. Trăind moartea lui Enghidu ca pe o amenințare a propriei sale „părți umane", Ghilgameș pleacă într-o lungă călătorie, pînă la capătul lumii și, dincolo de el, prin apele morții, pînă la strămoșul veșnic, Utnapiștim, care-i dezvăluie iarba nemuririi. Ghilgameș vrea s-o aducă neamului său, dar șarpele i-o fură pe drumul de întoarcere și căutarea vieții se încheie cu asumarea morții, înfrîntă doar parțial, prin cele „două părți divine" care înseamnă „faima", „numele" devenit nemuritor prin chiar povestea acestei căutări („Tot zbuciumul său el l-a săpat pe o stelă") și, în genere, prin actul creației (Ghilgameș ridică zidul cetății Uruk, „pe care nimic nu-l poate egala")[36]. Marele poem babilonian e expresia unei fundamentale alienări — revelația morții —, asumată și depășită prin chiar actul exprimării ei: „Cînd Ghilgameș urlă după ce, extenuat, nu mai e în stare să bată cu pumnii pămîntul: «A murit Enghidu, prietenul meu care ucise cu mine lei!», el este salvat. Partea lui cea mai neperisabilă e salvată. Urletul lui e nemuritor, pentru că e înscris în cuvinte. El se transformă în însuși urletul său, în înseși cuvintele sale. Faptul că pleacă în căutarea nemuririi nu este altceva decît argumentarea artei, descrierea pricinii artei, și anume a supraviețuirii; dorința de viață, dorința de a trăi în lume și după stingerea apendicelui material, trupul."[37]

Reluînd „urletul" lui Ghilgameș în motto-ul propriului său poem, Nichita Stănescu reactivează mecanismul „nașterii literaturii" ca o „confruntare a alienării încă neexprimate cu vechile alienări exprimate pînă la mit". În „confruntarea" cu „alienarea exprimată pînă la mit" în *Ghilgameș*, cele 7 secvențe ale poemului stănescian explorează formele „rupturii", a cărei revelație fundamentală, specifică biografiei lui Nichita Stănescu și transformînd-o în destin creator, dă tonul și substanța primului vers, amplificată fiind apoi în întreaga primă secțiune:

Privește-ți mîinile și bucură-te, căci ele sînt absurde.
Și picioarele privește-ți-le seara, drept cum stai,
atîrnînd spre lună.
Poate că sînt mult prea aproape ca să mă vezi,
dar și aceasta e altceva decît nimic.
Mă voi face depărtare, ca să-ți încap în ochi,
ori cuvînt, cu sunete de mărimea furnicii,
ca să-ți încap în gură.
Pipăie-ți urechea și rîzi și miră-te că poți pipăi.
Pe mine însumi mă dor, în scurta-mi trecere.

Mi-am întins privirea și ea a întîlnit un copac,
și el a fost!
Umerii privește-mi-i și spune-ți că sînt cei mai
puternici pe care i-ai văzut, după iarbă și bivoli,
căci fără pricină sînt așa.
Cu ei mut depărtarea, ca pe un sac de piele
la moara de vînt.
De-aceea cînd mă ard în străfundul ochilor
niciodată atinsele de mine lumini,
suavă durere albastră îmi întind peste creștet,
să-mi țină loc de cer.
Și dacă mă dor pe mine însumi, cu rîuri,
cu pietre, cu o dungă de mare,
atît cît să-mi fie toate un pat,
totdeauna neîncăpător gîndului meu
în veșnică creștere, o, n-am să știu că și tu
te dori pe tine asemeni, și nu eu sînt acela
cu care vorbesc!

Prima formă a rupturii, a înstrăinării de sine, e așadar descoperirea propriului trup ca alteritate, ca îndepărtare de sine („sînt mult prea aproape ca să mă vezi... dar... mă voi face depărtare ca să-ți încap în ochi"), ca voce străină (aici, vocea lui Enghidu) sau, în termenii dintr-un alt poem, ca idee de „tu". În poemul la care mă refer *(Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „tu")*, alteritatea ia în stăpînire, deopotrivă, „trupul" și „sufletul" („Ceea ce este mai departe de mine, / fiind mai aproape de mine, / „tu" se numește. / Iată, m-am trezit zbătîndu-mă. / Se zbătea în mine „tu" / „tu", pleoapă, te zbăteai, / tu, mînă, / tu, piciorule, te zbăteai... Numai numelui meu nu-i spun „tu", / în rest însuși sufletul meu este „tu" / tu, suflete"), — lăsînd ca unic refugiu al identității cu sine, adică al eului, *numele* care, tocmai de aceea (din nou prin confruntare cu un mit, mitul biblic al biruinței asupra cuvîntului, prin care Iacob cîștigă noul nume de Israil) nu poate fi schimbat („Schimbă-ți numele, mi-a zis / și i-am răspuns: Eu sunt numele meu... Cum o să-mi schimb numele?... Eu sînt numai numele meu / Restul e „tu", i-am zis.").

La polul opus existenței umane sfîșiate de ruptura alterității se află identitatea calmă, opacă, a în-sinelui, al cărui simbol e *piatra*. Dacă substratul unanim al existenței e lumina, atunci piatra e cea mai „înghesuită", cea mai dens-opacă formă a luminii, nedespicată din interior de nici un ochi care s-o despartă de sine: „Piatra e o lumină / înghesuită. / Ea nu vede. / Ea e de văzut." *(Înghesuita lumină*[38]*)*.

Ea e simbolul „structurilor fixe", al obiectelor care trebuie să rămînă identice lor însele, garantînd plenitudinea „monotonă" a existenței:

Raid în interiorul pietrelor,
în structurile fixe.
Mă rog pentru plictiseală
. . . . . .
de firul ierbii mă rog,
să nu cumva să-și iasă din sine,
ci să stea lipit de propria sa monotonie . . .

(Raid în interiorul pietrelor).

Liniștea netulburată a în-sinelui trezește „ura" și „invidia" ființei umane, marcată, din chiar momentul originar al rupturii, de neliniștea statornicei sale nestatornicii:

Urăsc orice piatră și invidiez
orice bucată de materie;
n-apuc să mor și să înviez
și mi-e urît și mă sperie
liniștea sinelui lor
strîns cu însuși în brațe . . .

„Rănitul", cel întotdeauna aflat în afara lui însuși, e bîntuit de nostalgia pietrei, a în-sinelui opac („nedăruit"), prin nimic despărțit de propriu-i centru „singuratic":

Vietate nedăruită, păstrată în sine,
adunată în jurul centrului ei singuratic
lăsîndu-se acoperită de ierburi străine
plantate de crivățul atic.

Încerc să pătrund, să m-adaug, să fiu,
eu, rănitul acela întins pe timpanul
secret, arămiu,
unde-și odihnește lunile, anul.

Dar nu izbutesc să m-apropii, nu pot,
sînt prea mult în afară
Piatră cu dinți și cu bot
din care alte pietre mușcară

(Text pe o piatră).

În trup, amintirea pietrei e păstrată de *os*, în-sinele ascuns „mai înlăuntrul meu", împietrit în identitatea cu sine care-i dă demnitatea lui *a fi*, a ființei pure, neatinse de neantul rupturii, a despicatului „eu" („Pînă la urmă rămîne doar osul; / ce-a fost mai străin, mai în interiorul meu . . . Pînă

la urmă rămîne „a fi“ / care-i alb, care are fibula ninsă“ — *Cîntec*, în *Obiecte cosmice*). Osul, piatra dinlăuntrul trupului nostru, străin ființei noastre rupte, ne poate respinge, dorindu-se redat naturii care e („Și acum, prieteni, mîrîie în noi șira spinării, / încercînd să-și smulgă labele din carnea noastră / și să alerge de una singură / pînă la țărmul mării...“ — *Ulysse*) și re-înrădăcinîndu-ne astfel, ca pe *Toma Alimoș* care, într-un fel de epitaf, „bea“ în codru, undeva dincolo de viață și moarte, acolo unde regnurile despărțite se reîntîlnesc și ființa redevine cosmică:

Sta și bea-ntre gînduri vii,
la un chef sub frunze joase
Rădăcini încolăcite
oasele-i legau de oase.

Rezemat stătea-ntr-un cot
de rîu nesecat și rece
Un țipar i-era sprînceană,
degete, țipari vreo zece.
. . . . . .
Sta și bea, izvor invers
cerurile cîte șapte,
îmbrăcat în iarbă verde,
și încins la brîu c-un șarpe.

(Trei cîntece despre Toma Alimoș: Balada neîncoltită)

* *
*

În golul creat, în *Enghidu*, prin prima alienare — care e descoperirea trupului — sînt instituite apoi, ca limită a ființei umane, obiectele („Mi-am întins privirea și ea a întîlnit un copac, / și el a fost!“; „Mă dor pe mine însumi cu rîuri, / cu pietre...“), a căror naștere — nouă ruptură — va apărea, în apocalipsa inversă din *În dulcele stil clasic*, ca unul din cele *11 feluri de a-ți pierde lumea* („Am zis: / Bineînțeles că noi, / adică oamenii, / noi / suntem cei mai vechi / de pe lume. // Am zis: / Bineînțeles că arborii / decad din melancolia / noastră... Totul e pierdere. / Soare dacă vezi / și el e de pierdere, / e pierdut de tine... Tot ceea ce ne însoțește, / totul / e decăzut din noi, / din mine adică“ — *Scriptura întîia*). Această „decădere a lumii“ din tine însuți e văzută, în secțiunea secundă a poemului Enghidu, ca *rănire* de sine și e asociată cu o a treia mișcare de ruptură, care înseamnă geneza cuvîntului:

Ca să fie ceva între noi, altcineva — sau eu
însumi — am botezat ceea ce eu însumi făcusem,
rănindu-mă,
mereu împuținîndu-mă, mereu murind,
cu vorbe de buzele mele spuse.
Și pentru durerea cea mare, albastru i-am zis,
tot fără pricină,
ori numai pentru că așa mi-au
surîs buzele.
Te-ntreb, oare tu, dacă asemenea ai spus, surîzînd,
cărei alte dureri i-ai spus astfel?
. . . . . .
O, prietene, cum este albastrul tău?

Suavă și durabilă nonexistență, cuvîntul dă lumii „decăzute" din noi identitate cu sine, mediind în același timp între polii unei alte, ipotetice, rupturi a plenitudinii ființei, între „eu" și celălalt, „prietenul", posibil eu („n-am să știu că... nu eu sînt acela / cu care vorbesc"), străin totuși în afara cuvîntului ce ne unește („O, prietene, cum este albastrul tău?"). Geneza cuvîntului, obsesie a întregii creații a lui Nichita Stănescu, e, în volumul *În dulcele stil clasic*, un alt „fel de a-ți pierde lumea" (lumea dintîi, pe care am numit-o „plenitudinea ființei", dar o putem numi tot atît de bine, în termenii poetului, „increatul"), și anume un fel de *Izgonire din rai* („Fără-de-greutatea absolută/ și-a izgonit sinele bolnav... Din prea mare greutate în curînd / sinele curgînd peste sine / se transformă-n cuvînt. // El este desăvîrșit. / Se poate trăi în el"). Geneza cuvîntului, sinonimă cu „nașterea" noastră (întru spirit, absență sau ruptură), coincide cu exterminarea tuturor celorlalte specii, fixate „din afara lor", împiedecate așadar să se nască, să experimenteze singure „ruptura" („Orice cuvînt este un sfîrșit, / orice cuvînt din orice limbă este un strigăt / de moarte / al unei specii, din nesfîrșitele specii / care au murit fără să se mai nască, / făcîndu-ne loc nouă, singurilor, primilor / care ne-am născut" — *A inventa o floare*). Prin fața lui atemporală, cuvîntul poate servi ca o altă, salvatoare arcă a lui Noe pe apele timpului („Ochiul e pierdere, / cuvîntul, derîdere, / pe care pe scîndura, / orelor, udele, / viețile, multele / ni le salvăm" — *Noe*). Atemporalitatea lui mediază între viețile ce „curg", făcînd posibilă întîlnirea, într-un punct comun, a ființelor în trecere pe „apele" în care lumina însăși se îneacă („Acum, chiar acum, cînd citești tu, cititorule, / cuvintele acestea / viața mea curge în fața

ta / și viața ta curge în fața cuvintelor mele. / Se-neacă pe apa solzoasă lumina" — *Comunicare*). Dar această „salvare" nu face decît să reactiveze ruptura de propriul trup, întrepătrunderea ambiguă a ființei cu neființa, „Încît nu știu cine trăiește — / cuvîntul poate, poate trupul / Zăpada albă, Doamne, poate, / sau urma-n ea, pe care-o lasă lupul..." *(Testament)*.

Din perspectiva întregului, cuvîntul își pierde privilegiile, devenind doar o etapă în jocul circular al metamorfozelor ființei: „scîrbită" de parțializarea ei în zeul „scîrbit" de rana lui care sînt eu, omul, eu, cel „scîrbit" de limaxul („decăzut", în fond, din mine), ființa, întregul, cel mai presus de zeu, „cellalt, cu mult mai mare, — / se-acoperă cu piei de miel / în turma din-nserare. // Se-ntoarce și se face melc scîrbos / mult mai prejos decît cuvîntul. / E-o moară ce se-nvîrte fioros / cînd bate vîntul" (*Cîntec* din *În dulcele stil clasic*). Fioroasa circularitate a ființei din *Cîntec* e un substitut pentru imaginea, inaccesibilă, a întregului, a cărei înțelegere ar putea fi o breșă în identitatea opacă, de piatră, a tainicei lumi: „Imaginea întregului / ar putea fi o falie în stîncă, — / dar necitită, ea rămîne doar prilejul, / trist, / al ruperii copitei unui cal / scăpată în ea" *(Anatomia, fiziologia și spiritul)*. „Necitită", legea timpului „poate fi mîncată", încorporată așadar prin cufundarea nemediată în jocul circular al existenței. Abjurînd medierea, *Anatomia, fiziologia și spiritul* abrogă privilegiile cuvîntului, propovăduind „ruperea" instrumentului rupturii în numele „liniștii" însinelui și înlocuirea lui cu *trecerea,* cu zborul moale al unei păsări a liniștii, ale cărei aripi moi unesc (deschid ferestre între) ceea ce e despărțit:

Între mine și tine
numai cuvîntul, acest organ fioros
și comun amîndurora,
este.
Să-l rupem pentru liniște,
să-l rupem pentru liniște,
lasă-mă înspre tine
lasă-te înspre sinea sa
de care ești legat
cu un organ fioros
și rupe-l!
Să treacă o pasăre printre noi doi
. . . . . .

E liniște, trece o pasăre
de parcă ar deschide ferestre/
aripile ei sunt
ferestre.
Da.

La polul opus soluției existențiale din *Anatomia, fiziologia și spiritul,* — ruperea cuvîntului și cufundarea în circuitul existenței, soluție coincidentă cu cea din *Pean* („Nu trebuie mai ales să înțelegem, — / trebuie mai ales să fim") — se plasează *Descrierea lui A* din *Epica magna,* volum care va confrunta, dramatic, „trăirea" cu „citirea" legii[39]. Cuvîntul nu mai e aici „rupt", ci „scris", adică fixat în eternitatea neființei, în templul și monumentul funerar etern („piramida") care este A. *Descrierea lui A* opune matricea tuturor literelor, pe de o parte, matricei tuturor numerelor, lui 1, rădăcina multiplului, adică a infinitului („Îl opun pe A lui 1") și, pe de altă parte, eului supus trecerii, timpului și morții („Îl opun pe A, mie"); „Templu al cuvîntului", celebrînd neființa („Tu care nu ești"), „piramida" lui A e monumentul funerar care dă trup veșnic gîndirii, înmormîntînd eul — „faraon împăiat cu paie" ce transformă destinul de muritor în „mărturie" eternă („Sub piramida ta, A / voi depune mărturie / de faptul că m-am născut / și de faptul că am murit... Depunem prin tine mărturie pentru nedreptatea, / de a fi nemaifiind".

„Rupt" de trecerea păsării moi a liniștii sau altfel ucis — înțepenit în monumentul funerar al scrierii, cuvîntul și-a pierdut în *Epica magna* privilegiile quasi-divine și a ajuns să se contamineze nu cu neființa increatului, ci cu moartea, adică a ajuns să fie atins de drama creatorului său, a „pieritorilor care suntem".

* *
*

„Trecerea", continua despărțire de sine a ființei marcate de temporalitate — cea de a cincea formă a „rupturii" — și stingerea în moarte a acestei fugi de sine însuși își găsesc expresia în următoarele două momente ale poemei *Enghidu:*

III. Joc de treceri, mai iuți, mai încete,
pentru ochiul meu odată cu mine creîndu-i pe
arbori, pietrele și rîul,
deasupra mai încetului meu trup

tîrîndu-se de gînd, asemenea caprelor, seara,
de funie.
Timpul, el singur peste tot, eu însumi,
și după aceea.

IV. Și cînd toate se șterg, ca într-o scoică mările,
nimic nemaifiind, decît în ochii celor
care nu sînt, trecerea durerii în trecerile
timpului, o, prietene, asemenea fiind altcuiva,
eu nu voi mai fi, căci un lucru asemenea altuia
nu există.
Ceea ce e unic el însuși se doare pe sine, măsurînd ca
la toance,
în munți, trecerea timpului,
știindu-se singur,
schimbînd cu jur împrejurul lui nume de lucruri.

Singurătatea fără de leac a ființei umane — care se naște prin ruperea de plenitudinea existenței — e astfel agravată de succesivele ei singurătăți în timp, imaginate, în poemul *A poseda,* ca o inserție de „ceasuri" „între *însumi* și *însumi*" („Îmi plac ceasurile / pentru că ele măsoară ceea ce nu este... Între primul însumi și celălalt / pun un ceas de buzunar : ca o falsă distanță; / între celălalt însumi / și celălalt însumi / pun un ceas de mînă / ca o stafie... Nu pot să am nimic. / Tot ce am și nu este însumi / devine ceas între însumi și însumi"). Chiar trupul pare un mecanism de ceas, divizînd în fragmente de timp întregul existenței („trag seara peste mine / și desparte cu trupul, — ora, ziua, luna / și ce-a fost el însuși totdeauna" — *Aeroport în seară).* Din această singurătate de sine izvorăște tristețea ființei umane, imaginea lui *Andru plîngînd*[40] pentru că „Nimic nu rămîne el însuși mai mult / decît o foarte singură dată". Starea caracteristică omului ar fi, în termenii poetului, „alergarea", continuă fugă din sine. „Viteza" de alergare (încetineala sau rapiditatea timpului vieții, despre care a fost vorba în *Săgetarea cerbului stretin și harponarea peștelui Vidros*), adică viteza de îndepărtare de sine însuși definește diferitele tipuri de existență (v. *Citeva generalități asupra vitezei*); piatra poate servi ca emblemă a însinelui pentru că viteza de schimbare a relației dintre „sine" și „însuși" e practic insesizabilă în cazul ei — de unde „liniștea sinelui lor / strîns cu însuși în brațe" *(Raid în interiorul pietrelor).* În schimb, imaginea eului e, cele mai adesea, una în alergare, introdusă în majoritatea textelor printr-un imperfect („alergam") ce dă impresia de plonjare,

pe nepregătite, într-un regim oniric, dar care ajunge să se constituie într-o emblemă a ființei în timp:

> Alergam atît de repede încît
> mi-a rămas un ochi în urmă
> care singur m-a văzut
> cum mă subțiam, —
> dungă mai întîi, linie apoi...
> Nobil vid străbătînd nimicul,
> rapidă parte neexistîndă
> traversînd moartea
>
> *(Finish).*

Într-un foarte frumos *Cîntec* din *Dreptul la timp,* în care plînsul lui Andru presimte („aude") pulsul viitor al creațiunii în liniștea increatului („Tristețea mea aude nenăscuții cîini / pe nenăscuții oameni cum îi latră") *alergarea* e atributul visului vieții („Noi, locuitorii acestei secunde / sîntem un vis de noapte, zvelt, / cu-o mie de picioare alergînd oriunde"), care nu se împărtășește însă din realitatea existenței, pentru că „Există numai ceea ce va fi, / numai întîmplările neîntîmplate, / atîrnînd de ramura unui copac, / nenăscut, stafie pe jumătate". Opoziția *a exista* vs. *a fi,* anulată doar în cazul timpului viitor (nu există ceea ce este, ci numai ceea ce va fi, numai potențialitatea deci), pune increatul sub semnul realului și creatul sub semnul non-existenței, al eternei smulgeri din sine, al „alergării" din vis.

În *Patru afirmații în sprijinul realului,* opoziția *a exista* vs. *a fi* e înlocuită prin opoziția *adevărat* vs. *real* („să nu confunzi niciodată / ceea ce este real cu ceea ce este adevărat"). „Real" e fenomenul în desfășurarea lui, existentul, așadar ceea ce se exprimă pe sine prin *verb;* „adevărat" e ceea ce există în sine însuși — la modul reflexiv —, în neclintită identitate cu sine, așadar ceea ce se exprimă prin nume, adică prin substantiv: „A iubi este real, / iubirea este un adevăr. / A iubi este / iubirea se este". În spațiul limbajului, *verbul* e categoria existentului nestatornic, semnul trăirii în timp, în vreme ce *substantivul* e categoria existenței atemporale[41], inaccesibilă experienței noastre marcate de temporalitate: „Numele reprezintă sensul interiorului pur (...) cum peștera e un polip interior al absențelor de stîncă (...). Greutatea numelui și staticul său îl face contemporan cu orice și oricînd și nuanțat prin haloul interstițial al verbelor."[42] Tensiunea între *a fi* și *a exista,* tradusă în tensiunea verb/substantiv, găsește, în volumul *În dulcele*

stil clasic, o memorabilă expresie ludică, în care universul substantival devine accesibil înțelegerii în măsura în care substantivul e tratat ca verb (e pus în stare de *alergare),* aplicîndu-i-se categoriile conjugării, dar se sustrage înțelegerii cînd își reia statutul substantival, chiar în cazul substantivelor în care e încremenit un verb sub forma infinitivului lung[43]:

Cum se măr, cum se mărită, —
se știe, desigur, se cam știe
Cum se ramură și se umbră
și cum se răsare, desigur
se știe, se cam știe.

Cum se piele cu bube,
Cum se picioare cu umblet,
cum se nor cu ploaie
cum se taur, —
se știe, desigur, se cam știe.
Cum se moare, cum se foarte moare, —
se știe, desigur, se cam știe.
Măr, nu se știe ce este,
măritare, — nu se prea știe ce este,
taur și *moarte*
nu se știe, nu se prea foarte știe
ce este.

(Ce este).

Jocul inversării tipului de flexiune între nume și verb, ca și schimbarea ludică a diatezelor *(este — se este* din *Patru afirmații...)* constituie una dintre modalitățile limbajului poetic stănescian de explorare a dialecticii ființei.

*

* *

Ultimele trei secvențe ale poemei *Enghidu* glosează pe marginea celor cinci forme de alienare pe care le-am urmărit, înglobîndu-le mai întîi în comunul lor gen proxim: „mărginirea", limitarea de sine prin care existența trece în act:

V. Ceea ce nu e fără de margini este,
pretutindenea călătorește, pete mari întîlnind
cărora Timp le spun.
Ceea ce nu e pretutindenea este, picioarele
mi le soarbe pînă la genunchi, colțul inimii
mi-l izbește, pe gură îmi dansează.

Ceea ce nu e fără Timp este, ca amintirea.
E asemenea văzului mîinilor, asemenea
auzului ochilor.

Din perspectiva ființei umane, nașterea lumii (care „decade" din eu) e resimțită ca împuținare a sufletului ce „moare" cu fiecare lucru atins, iar poezia („cîntecul", „dansul") e asumarea jubilatorie a acestei sacrificiale risipe de sine:

VI. Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating,
stelele rotitoare ale cerului, cu privirea;
fiecare umbră pe care o arunc pe nisip,
sufletul mai puțin mi-l rămîne, gîndul
mai lung mi-l întinde; fiecare lucru
îl privesc cum aș privi moartea, rareori
uit aceasta, și-atunci din nimic fac dansuri
și cîntece, împuținîndu-mă și smulgîndu-mi
bătaia tîmplelor, ca să fac din ea coroane de mirt.

Din zbaterea ființei care contemplă formele alterității ca tot atîtea fețe smulse din sine însăși, ca tot atîtea încercări (mortale) de a-și exorciza singurătatea („o, n-am să știu că... nu eu sînt acela / cu care vorbesc") ia naștere, în final, dorul de „celălalt", existență ipotetică, visată, încercuită nu prin cuvintele care își nasc, înșelător, obiectul, ci prin tăcerea în care pulsul existenței celui din afara mea ar trebui să poată fi auzit, dar care poate fi, în ultimă instanță, tot o formă a creației circulare („joc de-a rostogolul"), închizînd în neștiut cercul singurătății noastre:

VII. Ieși din cort, prietene, să stăm față în față,
privindu-ne, să tăcem împreună, mereu întrebîndu-ne
în sine celălalt dacă e,
și cum pe sine însuși se simte.
Joc de-a rostogolul, cu pietrele,
de undeva stîrnite, spre altundeva.

*

* *

Enghidu, poem cu valoare de nucleu prefigurator pentru evoluția întregii creații stănesciene, aduce și o frapantă înnoire a tonului și a limbajului poetic. „Vehicolul" revelației nu mai e aici metafora[44] (deși, extraordinar creator de metafore, Nichita Stănescu le va folosi în continuare, în numeroase poeme, ca suport al viziunii). Dimpotrivă, discursul pare construit pe o schemă de articulare logică, dominată de hipotaxă, cu preferință pentru circumstanțialele cauzale, care dau impresia demontării explicative a unui me-

canism. Conjuncţiile subordonatoare, eliminate din discursul vizionarilor romantici, anatemizate de simbolism şi expresionism, îşi fac reintrarea în poezie, înlocuind relaţiile analogice de tip metaforic. E un ton înrudit, să zicem, cu acela al lui T. S. Eliot, pentru Nichita Stănescu precursorul „poeziei-eseu", ale cărei „sonuri", „fără a fi cu tot dinadinsul ieşite din comun, sînt departe de a urma logica sentimentelor, logica convenţională a secolului"[45]. Primele două secţiuni ale poemei sînt dominate de construcţii cauzale: „Priveşte-ţi mîinile şi bucură-te, căci ele sînt absurde"; „Umerii priveşte-mi-i şi spune că sînt cei mai / puternici... căci fără pricină sînt aşa"; „înălţimea... tu altcum ai mîngîiat-o, pentru că mîinile tale... sînt absurde"; „să ne bucurăm de aceste cuvinte... căci ele nu există". Toate aceste construcţii au însă o frapantă notă comună: *cauza* pe care o dezvăluie, toate, este *lipsa oricărei cauze* („fără pricină"), radicalizată în lipsa existenţei înseşi („căci ele nu există"), aşadar „explicaţia" mecanismului rupturii este *absurdul*. Articularea logică a discursului are virtutea paradoxală de a sluji revelaţiei ilogicului existenţei. În *Enghidu*, efectul de ansamblu e cel al tonului oracular, transmiţînd un adevăr ce transcende înţelegerea noastră şi pune de aceea în dificultate instrumentele logice ale înţelegerii printr-o tensiune între structură şi sens, între sintaxă şi semantică. În volumele următoare (în *Laus Ptolemaei* în special), această tensiune e sporită experimental prin mimarea tonului unor texte catihetice *(Prelecţiune)* sau prin alternarea formelor contrastante didactic/liric (patru „Expuneri" alternînd cu tot atîtea „Pastorale" în *Axios! Axios!*). Dar principalul „vehicol" nonmetaforic al revelaţiei e, pentru Nichita Stănescu, limbajul însuşi, tratat cu o libertate ce poate părea ludică[46], dar e, întotdeauna, creatoare de sens. Am amintit deja aplicarea flexiunii verbale asupra numelor şi a celei nominale asupra verbelor şi am văzut că ea provine dintr-o meditaţie asupra categoriilor nominal/verbal în raport cu tensiunea stare/proces, existenţă/existent sau increat/creaţiune. Am amintit şi cazul unei schimbări de diateză („se este", însemnînd „există în sine însuşi") — la care am putea adăuga, printre altele, un reflexiv al lui „a muri" („gălbenuş murindu-se"), prin care termenul ultim al rupturii, moartea, apare tot ca un proces determinat, din interior, de către existentul trecător, şi nu ca o întîmplare survenită din afara lui. Obiectul celor mai spectaculoase încălcări ale constrîngerilor limbajului îl alcătuieşte verbul *a fi*, care devine terenul de manifestare al paradoxurilor exis-

tenței[47]. Într-un mic poem din *În dulcele stil clasic (Din cînd în cînd),* refuzul de a intra în existență, de *a fi* altfel decît în domeniul sustras libertății noastre, care e domeniul trecutului, generează o nouă formă de gerunziu, „erînd" („Din cînd în cînd nu mai vor să fie ceea ce sînt / lucrurile și ființele ce au fost, / ci ele vor să fie numai și numai / erînd"), unde gerunziul, în fond un *participiu prezent*[48], e format pe tema imperfectului, adică a unui timp *trecut.*

În jocurile poetice ale lui Nichita Stănescu, limbajul — pus sub tensiune — devine mediul de cristalizare a revelației paradoxurilor existenței.

Modalitatea „tehnică" ideală de realizare a „poeticii rupturii" despre care Nichita Stănescu vorbește în *Antimetafizica*[49] ar fi „poezia pulsatorie", opusă opiniei de bun-simț „că, în orice strofă cel mai puternic vers trebuie să fie ultimul, și că, în genere, ultimul vers al unei poezii trebuie să fie versul fundamental al poeziei". Cum „bunul-simț nu are ce căuta într-o revelație [... care] își are cu totul și cu totul alt mod al ei de a se alcătui", pentru că „revelația începe cu o explozie", poetul abandonează construcția bazată pe gradație ascendentă — mecanică și previzibilă —, nemulțumit de „experimentul simbolist lipsit de noduli expresivi și (de) poezia (...) verslibristă, incantatorie și moale" și proiectează „poeme în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației". Modelul perfect, reluat în analize succesive, e eminesciana *Odă în metru antic,* al cărei punct de tensiune maximă nu e ultimul, ci primul vers, tot restul poeziei funcționînd ca un mecanism de „amortizare" a „șocului" revelației inițiale. Aceasta e, de fapt, sub raport „tensional", și structura poemei *Enghidu,* cu șocanta revelație a rupturii din primul vers, amortizată apoi prin dispunerea aritmică a nodulilor tensionali care cristalizează formele rupturii („să ne bucurăm de aceste cuvinte... căci ele nu există"; „Timpul, el singur peste tot, eu însumi / și după aceea"; „Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating"; „mereu întrebîndu-ne / în sine celălalt — dacă e"), pînă la stingerea finală a tensiunii și, o dată cu ea, stingerea revelației în neștiut („Joc de-a rostogolul, cu pietrele, / de undeva stîrnite, spre altundeva"). Poezia pulsatorie dilată, sau, dimpotrivă, concentrează spațiul versului pînă la dimensiunile unui cuvînt esențial, subliniat prin izolare („am botezat ceea ce eu însumi făcusem, / *rănindu-mă* / ..."; sau, exemplul deja citat din *Anatomia, fiziologia și spiritul:* „Între

mine și tine / numai cuvîntul, acest organ fioros / și comun amîndurora / *este*"). De cel mai acut interes e însă explicația pe care poetul o dă, în treacăt, cu privire la finalitatea acestei „amortizări" sau „intensificări" a revelației prin captarea ei în pulsațiile tensionale ale poemului: „Iată cum o revelație, mai bine zis o mirare fundamentală ca aceea a versului «Nu credeam să-nvăț a muri vreodată», desfoliată și refuzată de orice figură stilistică, se intensifică prin accelerarea sau încetinirea timpului interior pînă la *a deveni suficientă sieși*". „Mirarea" sau revelația existențială a rupturii se închide asupra ei înseși în spațiul poemului, prin chiar fixarea ei în cuvînt. Tehnică a „poeticii rupturii", „poezia pulsatorie" este soluția artistică de exorcizare, prin chiar fixarea ei în trupul nemuritor al cuvîntului, a spaimei noastre de moarte — a „urletului" lui Ghilgameș. Dacă vizionarismul de tip metaforic descoperea o cale de ocolire a rupturii dintre subiect și obiect, de reintegrare a ființei umane în plenitudinea nefisurată a ființei, „poezia pulsatorie" a lui Nichita Stănescu se plasează în chiar spațiul dureros al rupturii, din care se hrănește și pe care n-o poate depăși decît asumînd-o și exprimînd-o.

3. OMUL — FANTĂ

11 elegii, volumul din 1966 care și-a impus autorul ca pe una din marile voci ale liricii europene, ar fi trebuit să poarte subtitlul *Cina cea de taină* și să cuprindă 12 poeme. Subtitlul proiectat, asupra căruia autorul revine în cîteva mărturisiri, apare doar în antologia *Ordinea cuvintelor,* dar *Elegia oului, a noua,* eliminată de editor la prima ediție, e cuprinsă în toate reeditările, începînd cu cea din volumul *Alfa* (1967). Pentru autor, *11 elegii,* — „această carte în sensul grec al cuvîntului carte" (și forma grecească pentru carte e βιβλίον, care a dat *biblie)* este „o carte a rupturii existențiale, chiar a eposului existențial, un fel de întorsură a Buzăului, montană, intrarea în noțiuni prin lovirea de o altă platformă a existenței"[50], fiind prima dintr-o serie ce continuă cu *Laus Ptolemaei* și *Epica magna,* la care trebuie să adăugăm, desigur, spre împlinirea „eposului existențial", *Noduri și semne.*

Dedicația primei elegii („Închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artiști, al dedalizilor"), o afirmație

a lui Nichita Stănescu în care *Elegia întîia* apare ca o ars poetica[51] și frapanta asemănare între ambiguul „El" din această elegie și definiția cuvîntului din *Cartea de recitire*[52] îndreptățesc interpretarea care s-a dat întregului ciclu ca o amplificare a unei inițiale arte poetice, prin desprinderea eului din spațiul originar al cuvîntului. Dacă avem însă în vedere rolul jucat, la Nichita Stănescu, de cuvînt în dialectica existenței (în „eposul existențial") — un rol activ, de dramatică implicare, și nicidecum de izolare într-un spațiu al autoreferențialității, opoziția *poetică* vs. *ontologie* își pierde sensul. Dovadă, printre altele, înțelesul foarte larg pe care autorul îl dă chiar termenului de *ars poetica* într-un poem din *Necuvintele*, unde nu despre „meșteșugul"[53] poetic este vorba, nici măcar, așa cum s-ar părea, despre funcția mîntuitoare pentru care poezia e necesară și așteptată, ci despre prețul acestei mîntuiri, care e crucificarea poetului:

Sînt așteptat de către o ventuză,
m-așteaptă dintele cel alb, rînjit
cel al leoaicei, stînd lehuză,
cu foamea transformată-n mîrîit

. . . . . .

Sînt așteptat de ghilotină,
de frînghia lucindă de săpun,
de întuneric așteptat și de lumină
de-alaltăieri, de ieri, de-acum

. . . . . .

Să mi se dea: ciupercă otrăvită
plaur, omag și lapte de cucută,
să mi se dea din puroi pepită
gură cu limba smulsă, mută

. . . . . .

Să mi se dea mațul de zeu,
umplut cu rău miros, duhoare
să mi se spună că sînt eu
tot ceea ce în lucruri doare . . .

Sînt așteptat, dar eu nu vin
mai stau, o, mai rămîn o clipă,
miros și gust, verde venin
la tine doamne, sub aripă

(Arta poetică).

„Arta poetică" din *Necuvintele* e arta asumării suferinței universale care își găsește instrumentul expresiei elibera-

toare în ființa sacrificată a poetului; este ceea ce Nichita Stănescu va numi mai tîrziu „hemografia, adică scrierea cu tine însuți"[54] — și în acest sens foarte larg Elegiile pot fi interpretate și ca o artă poetică.

Numind poemele ce alcătuiesc această carte („în sensul grec al cuvîntului carte") *elegii,* Nichita Stănescu definește tonul „eposului existențial", reamintind plînsul ființei umane sfîșiate în timp din *Andru plîngînd.* Cît despre numărul poemelor — 11, care sînt de fapt 12 —, el nu e rezultatul accidentelor de natură editorială, ci expresia unei obsesii ce transpare de-a lungul întregii creații stănesciene, pînă la *Noduri și semne;* obsesia valorilor simbolice ale numerelor în general și ale lui 11 în special. Tradițional vorbind, 11 (aflat în poziția fragilă, amenințată, dintre perfecțiunea sacră a decadei și perfecțiunea cosmică simbolizată prin 12) este numărul reintrării în serie, în multiplicitate, după ce 10 a încheiat primul ciclu al devenirilor, rezultat prin ruperea unității primordiale. În Kabbală, 11 e, de aceea, simbolul *trecerii,* al *pericolului* și al *martirajului*[55]. Pentru Nichita Stănescu, simbolistica tradițională a lui 11 se consolidează prin interpretarea proprie, desacralizată, a mitologemului biblic care dă subtitlul elegiilor și a cărui poziție centrală în limbajul stănescian am comentat-o deja. În această interpretare desacralizată, în care „cina cea de taină" e doar o variantă a „cinei generale", adică a existenței înțeleasă ca devorare, cele 13 poziții caracteristice mitului biblic se reduc, dintru început, la 12, pentru că divinitatea — sau ideea — e resimțită doar ca *absență* („La cina cea de taină / El nu e de față / fiindcă nu are față" — *Axios! Axios!*)[56]. Consecutiv absenței divinului, va trece în umbră și trădătorul, pentru că el nu mai poate trăda — adică mărturisi — decît golul, neființa. Poziția lui e cea neinclusă în număr. În interpretarea pe care Origene o dă parabolelor biblice, cel „numărat" înseamnă cel care există cu adevărat; a nu fi numărat, a nu fi cuprins în număr, înseamnă pur și simplu a nu fi[57]. 11 care e de fapt 12, 11 care-l ascunde pe 12 — pentru că cel de al 12-lea *nu e,* nu e decît expresia („trădătorul") golului — iată sensul ontologic pe care-l atribuie Nichita Stănescu simbolului numeric în discuție. Experiența elegiilor se va păstra, apoi, sublimată, în acest tipar al „numărului ascuns", reluat spre pildă în primul ciclu din volumul *În dulcele stil clasic,* ciclu ce se intitulează *11 feluri de a-ți pierde lumea* și ilustrează aceste 11 feluri de pierdere prin 12 poeme. Conform tiparului numărului ascuns, corelat mitologemului biblic din subtitlu, volumul

din 1966 ar fi trebuit să cuprindă 11 elegii plus *Omul-fantă*, „care e antielegia, Iuda"[58]. Nemaiavînd pe cine „trăda", Iuda devine mărturisitor al neființei, breșa („fanta") de neant care despică plinul existenței, fără să poată dezvălui altceva decît vidul. (Breșa de neant e înfățișarea pe care o ia pentru-sinele hegelian și în interpretarea lui Sartre, cu care se înrudește viziunea stănesciană din elegii, dar și din deja citata *Invocare:* „Puterea mea de-a nu fi e-atît de mare, / încît în locul unde stau se naște-un con, / se naște-o gură cu dinți albi, absorbitoare"). Exterior existenței, exterior lui însuși, „Omul-fantă are îndepărtate origini. / El vine din afară: / din afara frunzelor, / din afara luminii protectoare / și chiar / din afara lui însuși". În limbaj stănescian, „a fi în afară" (sau „deasupra") desemnează statutul conștiinței rupte de plenitudinea existenței; situația, sub raport ontologic ambiguă, este valorizată uneori pozitiv, ca expresie a conștiinței de sine sau a „sufletului", — de unde „scîrba de a te îneca / Scîrba de a intra în limitare", scîrba de „cerc" („cerc, tu, idee a mediocrității", „cercburg, lipsă de suflet") și exaltarea libertății de a fi „în afară" din ciclul *Împotriva mării* („Orice, numai înecat nu. / Viața nu s-a născut din apă. / Noi nu suntem urmașii peștilor, / pentru că pești nu există. / Există numai ceea ce trăiește deasupra. / numai cel care poate să vadă direct soarele. // Aer, aer, /aerburg, / deasupra ta exist. / Tu ești în afară, / tu ești suav, / dar eu sunt și în afara ta"). De cele mai multe ori însă, situația de exterioritate a conștiinței reactivează trauma „rupturii" și e, ca atare, valorizată în sens tragic: „Încerc să pătrund, să m-adaug, să fiu (...) Dar nu izbutesc să m-apropii, nu pot, / sînt prea mult în afară..." *(Text pe o piatră).* De această ambiguitate se resimte „antielegia", singurul poem al ciclului în care situația „omului" e contemplată *din afară* și nu e asumată, ca-n elegii, de „eu", singurul poem în care tonul are accente ironice (și ironia vizează, în acest text dedicat lui Hegel, iluzia superiorității conștiinței); trebuie însă precizat că ironia e, ca întotdeauna la Nichita Stănescu, dublată de un sens grav, bufonul lui e întotdeauna un bufon tragic, iar bufoneriile sînt arlechiniade care-și mărturisesc înțelesul doar dacă avem în vedere semnificația simbolică a arlechinului, al cărui rîs este masca morții. În sensul acesta, *Omul-fantă* e o arlechiniadă și eroul ei e o voce a neantului, care „azvîrle mari piramide / de vid / peste mari deșerturi". Dar neființa lui nu e, în esență, diferită de aceea a eroului liric din psalmul profan *Confundare,* care trăiește, de astă

dată din interior, spaima de neant, încercînd să dea ființă zeului inexistent, asemănător lui pînă la „confundare", care ar trebui să fie existența însăși, căci Jahve, numele revelat lui Moise în rugul înflăcărat, însemnează „cel care este"[59]. De aici, întrebarea dramatică din *Confundare:* „Cine ești tu, cel care ești, / Și unde ești, cînd nimic nu este", răsunînd în „pustietatea divină" în care ființa umană, abandonată singurătății ei, își „duce înțelesul", adică încearcă să creeze un înțeles clătinînd „fixitatea neființelor / într-un azi etern cu aură de vid", înspăimîntată de propria-i neființă: „Întreb dacă sînt, dar strigătul / nu se rupe de mine, / și una cu el rămîn, adăugînd / deșertului singurătatea". Încă netulburat de propria-i nonexistență, Omul-fantă nu se confruntă cu neființa, ci cu plenitudinea ființei. El este „martorul", cel care trebuie să „ia cunoștință", deopotrivă, de existență și de moarte. Cum însă „a înțelege înseamnă a nu fi, fiind"[60], cum nu poți lua cunoștință de existență fără a te cufunda în ea și nu poți lua cunoștință de moarte fără a muri, traseul „omului-fantă" e cel al cufundării pînă la pierdere de sine în existența devorată și devoratoare din afara căreia vine și în adîncul căreia se topește, umplîndu-și neființa cu ființa lumii:

Ia ființă venind.
Astfel, el se umple
cu imaginile diforme
atîrnînd lățoase de marginile
existenței,
sau, pur și simplu,
el adulmecă existența
și ia naștere lăsîndu-se
devorat de ea.

Nu se știe cine mănîncă pe cine...
. . . . . .
Omul-fantă face înconjurul lumii
și există numai cît să ia cunoștință
de existență
. . . . . .
Omul-fantă moare
ca să ia cunoștință de moarte.
El se lasă respirat
și la rîndul lui
respiră
obiectele însuflețite și neînsuflețite
ca și cum ar fi aer.

Nu se știe cine respiră pe cine
. . . . . .
Omul-fantă vine din afară,
el vine de dincolo
și încă mai de departe de dincolo.
Odată venit,
nu se mai știe cine-a venit
și cine într-adevăr e de dincolo
și încă de mai departe de dincolo
este.

Simetric-opus și complementar acestui traseu este acela parcurs, în 11 elegii, de instanța care își spune „eu" și care e, după cum s-a observat, „o stare generică, un fel de «cogito» ciudat, eliberat de amintirile sau ecourile trăitului (...), o conștiință anterioară oricărei individuațiuni, [conștiință ce] reflectă o realitate încă nedesfăcută în lucruri"[61]. Punctul de plecare al aventurii spiritului e starea precosmică, de somn seminal în miezul întregului nediferențiat, care se numește, pur și simplu, „El". *Elegia întîia* îl pune pe Nichita Stănescu în fața unei probleme similare celei pe care *Anatolida* i-o punea lui Heliade, iar *Scrisoarea I* sau *Rugăciunea unui dac* lui Eminescu: crearea, prin limbaj, a imaginii transcategorialului pur, care e increatul[62]. Heliade rezolvase această problemă printr-o insolitare lexicală, care susținea imaginea increatului ca lume în idee; Eminescu optase pentru soluția de a exprima transcategorialul prin negarea concomitentă a categoriilor contrarii sau contradictorii. Pentru Nichita Stănescu, transcategorialul e existența pură, prin nimic determinată, adică limitată. Aceasta este, în primele trei secvențe ale *Elegiei întîia*, situația vagului „el", — pură, opacă interioritate, căreia îi e retrasă (printr-o aglomerare de verbe la formă negativă) orice determinare (formă, timp, spațiu), asociată fiind cu un singur verb la forma afirmativă: *a fi* (chiar dacă în situație syncategorematică) și cu momentele sale extreme, *a începe* și *a sfîrși:* „El începe cu sine și sfîrșește / cu sine. / Nu-l vestește nici o aură... Din el nu străbate în afară / nimic; de aceea nu are chip / și nici formă... El este înlăuntrul desăvîrșit / și, / deși fără margini, e profund / limitat. / Dar de văzut nu se vede. // Nu-l urmează istoria / propriilor lui mișcări... (II) Nu are nici măcar prezent... El este înlăuntrul desăvîrșit, / interiorul punctului, mai înghesuit / în sine decît însuși punctul. (III) El nu se lovește de nimeni / și de nimic, pentru că / n-are nimic dăruit în afară / prin care s-ar putea lovi". Pură, desăvîrșită exis-

tență, „el" devine, în ultima secvență a poemei, și deținătorul cunoașterii întregului, a „totului", cu care de fapt coincide în deplina-i identitate, nedivizată în contrarii, în care „Totul e inversul totului. / Dar nu i se opune, și / cu atît mai puțin îl neagă: // Spune Nu doar acela / care-l știe pe Da. / Însă el, care știe totul, / la Nu și la Da are foile rupte". „El, care știe totul" însemnează „el, care știe totalitatea, și nu manifestările ei antinomice". Această „știință" (nu cunoaștere) a totalității, identică cu existența, va fi atribuită într-un ludic *Abecedar marțian* din *Respirări* extratereștrilor, caracterizați prin fericita coincidență între *a ști* și *a fi*, care îi ferește de trauma „rupturii" ce marchează existența umană. Deocamdată însă, înainte ca aventura ființei umane să înceapă, „eul" e pură potențialitate („Aici dorm eu, înconjurat de el"), nucleu latent al multiplicității („Și nu dorm numai eu aici, / ci și întregul șir de bărbați / al căror nume-l port. // Șirul de bărbați îmi populează / un umăr. Șirul de femei / alt umăr"). Somnul nenăscuților din *Elegia întîia* reactivează vechea viziune mitică a stării de increat (familiară lui Blaga și Barbu), asociind-o cu reveriile poetului pe marginea unor noțiuni tulburătoare din fizică: „Interiorul fotonului ține esența universului: timpul. Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină, așa cum mi-o închipui acum[63], poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?" se-ntreabă Nichita Stănescu, înfiorat de viziunea acestei „metaforici" cosmice, pe care o avusese, de altfel, și Eminescu („De-ar înceta totul în mers, / S-ar naște lumina, lumină!"). Dacă „omul este un accident al luminii", fragmentîndu-i continuitatea prin „cuante de timp", această „stare discontinuă a luciditații, deci a existenței" e anulată în perioada somnului, cînd „trupul se dezorganizează" și „lumina devine interioară". Somnul reface deci, ca-n gîndirea mitică, starea prenatală, de totalitate — sinonimă stării precosmice —, pe care Nichita Stănescu o imaginează, în splendidul poem *Către Hypnos*, ca pe un alt mod (la propriu, „de vis") de a te trăi pe tine, integral, în afara „rupturii", sub chipul suavelor ființe însomnurate, a căror existență — dulce murmur oniric — o celebrează imnic:

Ei dormeau; ei se nășteau dormind;
. . . . . .
Ei trăiau în somn pentru că
numai în vis,
trăiau cu tot trupul deodată
. . . . . .

Ei îi urau pe cei treji
Spuneau că cei ce sînt treji
nu trăiesc în ei înșiși
. . . . . .
Spuneau că cei ce sînt treji
nu sînt în stare să-și locuiască
tot trupul deodată
ci,
ca și cum ar fi goi
pe dinlăuntru,
ei, cei treji, aleargă tot timpul
în ei înșiși
fiind rînd pe rînd
numai o gleznă
sau
numai o tîmplă
sau
numai un braț, —
restul trupului azvîrlindu-și-l
rînd pe rînd în tenebre
. . . . . .
Ei trăiau în vis
și chiar și arborii
ca să-i umbrească trebuiau
mai întîi să adoarmă
putînd numai astfel să-și zvîrle
peste trupurile lor întregi
și umbra rădăcinilor lor.

Elegia a doua, getica, marchează momentul „rupturii" — al despărțirii sinelui de sine — și al instituirii „divinului" ca formă de sacralizare a rănii. Întreg poemul se construiește prin amplificarea temei enunțate în prima strofă, strofă redusă la dimensiunile unui singur vers cu înfățișare de epigraf: „În fiecare scorbură era așezat un zeu". Plecînd de la „scorbura" din primul vers (breșă de vid, rană prin care fibra copacului se desparte de sine), poema se construiește pe o izotopie a *spațiului gol* ce întrerupe identitatea sinelui: *crăpătura* (pietrei), *ruptura* (podului), *groapa* (din asfalt), *tăietura* (la mînă sau la picior), *orbita goală* a luptătorului care și-a pierdut ochiul:

Dacă se crăpa o piatră, repede era adus
și pus acolo un zeu.

Era de ajuns să se rupă un pod,
ca să se așeze în locul gol un zeu,
ori, pe șosele, s-apară în asfalt o groapă,
ca să așeze în ea un zeu.
. . . . . .
Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde
ochiul,
pentru că vor aduce și-ți vor așeza
în orbită un zeu
și el va sta acolo împietrit, iar noi
ne vom mișca sufletele slăvindu-l . . .
Și chiar și tu îți vei urni sufletul
slăvindu-l ca pe străini.

Sacralizată, ruptura (vidul interior în care e creat — „pus", „așezat" — zeul) devine, în miezul ființei noastre, semnul — și spațiul — *alterității*, al diferenței, al divinului resimțit drept ceea ce ne e *cu totul străin*.

Odată instituită ruptura, cu cea de *A treia elegie* — *Contemplare, criză de timp și iar contemplare* — începe aventura ființei umane ca dramatică oscilare între cei doi poli ai ei, despărțiți prin rana originară: dezimplicarea — situația celui *din afară*, a celui care vede, înțelege și fixează prin numire ființa lumii — și participarea — situația celui care se amestecă, pătrunde, se vrea „în interiorul fenomenelor", trăind nostalgia plenitudinii ființei din care s-a desprins. Într-un *Cîntec liniștit* din *Operele imperfecte*, aceasta va deveni oscilarea între *privire* și *înecare* în ființa lumii („M-aș uita curat la frunza verde, / dar amintirile mă trag în jos / și mă înec în frunza verde / de verdele trăit mă înec în frunza verde"). În cele cinci secvențe din *A treia elegie*, polii ființei se realizează alternativ, prin dezimplicare (contemplare) și prin participare directă la ființa lumii, participare numită „criză de timp". Cele două stări complementare se generează reciproc, fiecare marcată fiind de sentimentul incompletitudinii ei. Punctul de plecare al acestei dialectici rezultată din despărțirea lui *a ști* de *a fi* este „trezirea", — trezirea privirii, centrarea în pură exterioritate a ochiului, care devine conștiința golului interior, căci *treaz* înseamnă gol pe dinlăuntru, treaz este doar cel-al-cărui-interior-e-altul, și acest altul se revelă, paradoxal (în text, într-o formă ambiguă, impersonală dar și reflexivă, „se văd") prin „peisajele somnului, ca și cum prin jocul treziei noastre „peisajele somnului" ar ajunge să se vadă pe ele însele:

Dacă te trezești,
iată pînă unde se poate ajunge:

Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru
ca un tunel, privirea . . . .
se face una cu tine.
Iată pînă unde poate ajunge
privirea, dacă se trezește:
. . . . . .
Deodată devine gol pe dinlăuntru
ca o arteră fără sînge
prin care peisajele curgătoare ale somnului
se văd.

Născută din sentimentul incapacității privirii de a fixa obiectele, adică de a le sustrage trecerii („Camera se varsă prin ferestre / și eu nu o mai pot reține prin ochii deschiși"), „criza de timp" e încercarea de a pătrunde din interior nestatornica lume („Mă amestec cu obiectele pînă la sînge, / ca să le opresc din pornire"), încercare și ea zadarnică („dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe / spre o altă orînduire"), încheiată prin revenirea la contemplare, de astă dată pregătită nu de privire doar, ci de „vederea" întregului trup („Ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid"). Noua treaptă a contemplării, susținută, în momentul al treilea, prin trupul-ochi deschis prin „criza de timp", nu mai e luciditatea treziei, ci *viziunea* — viziunea regnurilor care interferează, trec unul în altul, viziunea mecanismului însuși al trecerii ca universală metamorfoză:

Deodată aerul urlă:
Își scutură păsările în spinarea mea
și ele mi se înfig în umeri, în șiră,
ocupă tot și nu mai au unde sta
. . . . . .
Fluviu de păsări înfipte
cu pliscurile una-ntr-alta se agită,
din spinare mi se revarsă
spre o mare-nghețată, neînnegrită.
Fluviu de păsări murind,
pe care vor lansa bărci ascuțite
barbarii migrînd mereu spre ținuturi
nordice și nelocuite.

Cea de a doua „criză de timp" (momentul IV) imaginează, din interior, lumea, care-și pierde compacta, misterioasa ei opacitate („Ca și cum s-ar sparge un mormînt / și-ar curge

pe fluviu / tot misterul lui") și se transformă, la rîndul ei, într-o multiplicitate de priviri devoratoare ce ne „sug" atunci cînd avem iluzia că le fixăm cu propria noastră privire, devenită impersonală:

Ea, privirea, ne ține
la un capăt al ei, fructificați.
Suge din noi cît poate,
părînd a ne-arăta
îngerii copacilor și ai
celorlalte priveliști.

Copacii ne văd pe noi,
iar nu noi pe ei.
. . . . . .
Sîntem fructificați. Atîrnăm
de capătul unei priviri
care ne suge.

În cel de al V-lea moment al poemei, ultima *Contemplare* atinge (după *trezirea* privirii, înălțată apoi la *viziune*) treapta *revelației:*

Se arăta fulgerător o lume
mai repede chiar decît timpul literei A.
Eu știam atît: că ea există,
deși văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea.

Scurtele momente de revelație sînt fulgerătoare „reamintiri" — în sensul platonician al anamnezei — ale „lumii" din început, fără de chip (ale lui „el" din *Elegia întîia),* care poate fi numită doar cea străină nouă (Altceva, Altcineva, Altunde) și din care sîntem mereu respinși în limitele propriei noastre forme, ale „trupului" nostru „lent vorbitor":

Recădeam în starea de om
atît de iute, că mă loveam
de propriul meu trup
. . . . . .
Astfel mă încordam să-mi aduc aminte
lumea pe care-am înțeles-o fulgerător,
și care m-a pedepsit zvîrlindu-mă-n trupul
acesta, lent vorbitor.

Dar nu-mi puteam aminti nimic.
Doar atît — că am atins
pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde,
care, știindu-mă, m-au respins[64].

„Trupul acesta, lent vorbitor" în care recădem după fiecare scurtă iluminare, primește, în *A patra elegie — Lupta dintre visceral și real* —, un dublu înțeles. El e, în primul moment al poemei, *limita*, spațiul închis, care claustrează („*chiliile* / roșii și albe ale sîngelui meu", „catedrala cu *pereți* pulsînd"), dar care are deja conotația „sacru" (chilie, catedrală). Pornind de aici, cel de al doilea moment, conceput adversativ în raport cu primul („*Dar* peste tot în mine sînt ruguri / în așteptare"), opune trupului-limită viziunea *trupului-rug*, reamintind rugul și focul penticostal, pedepsitor și mîntuitor, din cele *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot. Conotația „sacru", comună ambelor momente ale elegiei, se specifică acum în viziunea trupului ca spațiu de sacrificiu, prin care, în „ample, întunecoase procesiuni / cu o aură de durere" este expiată „ruptura" — de astă dată traumă a lumii, produsă chiar de „limita" noastră trupească:

Durere a ruperii-n două a lumii
ca să-mi pătrundă prin ochii, doi.
Durere a ruperii-n două a sunetelor
lumii,
ca să-mi lovească timpanele, două
. . . . . .
Și tu, o, tu, refacere-n interior
. . . . . .
izbire solemnă
a jumătăților rupte,
cu flacără înceată, atît de înceată,
încît ține aproape o viață
ridicarea ei,
aprinderea rugurilor, așteptata,
prevestita,
salvatoarea
aprindere-a rugurilor . . .

A cincea elegie — Tentația realului — și *A șaptea elegie* schițează o altă cale ipotetică de transcendere a rupturii (cale experimentată de poezia stănesciană încă din volumul *O viziune a sentimentelor* cu poemul *Lauda omului*): asumarea unor perspective complementare, străine celei umane, într-o încercare de a reface, prin cumularea „punctelor de vedere", sfericitatea realului. E un joc de metamorfoze, în care eul „ia(u) forma merelor, frunzelor, / umbrelor, / păsărilor" printr-o „încordare a înțelesurilor în ele însele", — leac pentru spaima de „diferență" resimțită încă din volumul *O viziune a sentimentelor* („Mă cutremură diferența

dintre mine / și firul ierbii, / dintre mine și lei, / dintre mine și insulele de lumină / ale stelelor" — *Sînt un om viu)* și corectată, în ciclul *Obiecte cosmice,* prin nostalgia încorporării în formele existenței de care s-a separat prin „luptă" („Îmi lăsam tîmpla pe-o frunză de nuc, / aproape călătorind cu ea pe curenți... Îmi apăsam gura pe-o scoarță amăruie, / aproape căzînd prin rădăcini sub pămînt, / ca un înotător cu repezi mișcări / printr-un fluviu de sevă înaintînd" — *După luptă).* În viziunea *Abecedarului martian* din *Respirări,* „toate ființele de pe pămînt sînt complementare, și numai în totalitatea lor pot constitui organul continuu care să perceapă totalitatea existenței materiale în cosmos". De aici, natura proteică a eului liric, apt să-și asume „puncte de vedere" ale altor forme de existență, în aspirația sa de a deveni „organul continuu care să perceapă totalitatea"; de aici, și multiplicarea „vocilor" în poezia lui Nichita Stănescu, în care starea specifică a conștiinței poetice e „metamorfoza", curgere insomniacă prin regnuri și forme spre revelația unității absolute a ființei, care-și va găsi expresia desăvîrșită în volumul *Epica magna. A șaptea elegie,* subintitulată *Opțiunea la real,* celebrează programatic re-acordarea conștiinței (poetice) cu existența, prin tocmai calitatea sa proteică:

> Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri,
> schimb verdele pe galben și
> mă las pierit de toamnă.
> În numele pietrelor trăiesc și mă las
> cubic bătut în drumuri,
> cutreierat de repezi mașini.
> Trăiesc în numele merelor...

Nostalgia totalității devine acum nostalgie a existențelor complementare, „imaginația / celorlalte forme concrete", ceea ce transformă eul într-o punte unificatoare (în *A patra elegie* „rug" unificator) între precosmicul „el" și multiplicitatea absolută a realului.

Conform mișcării pulsatorii, „ritmului de sistolă și diastolă" specific poeziei lui Nichita Stănescu, observat de Edgar Papu și amplu comentat de Ion Pop[65], între *Tentația realului* și *Opțiunea la real, A șasea elegie* — *Afazia* — se plasează în spațiul conștiinței, complementar realului pe care ar trebui să-l salveze, prin numire, de eroziunea temporalității. „Afazia" desemnează incapacitatea de a mîntui lumea prin numire, determinată de incapacitatea de a alege între obiectele care așteaptă să fie „salvate". Indecizia spi-

ritului condamnă lumea nefixată în cuvînt la o lentă măcinare — pierdere treptată a sensului, a formei, a materiei chiar — sub picurii mărunți ai unei ploi din veac, neîncetat cernîndu-se:

Stau între doi idoli și nu pot s-aleg
pe nici unul, stau
între doi idoli și plouă mărunt,
și nu pot să aleg pe nici unul
și-n așteptare-nlemnesc
idolii-n ploaia mărunță.
Eu stau
și nu pot să aleg între două
bucăți de lemn și plouă mărunt și nu pot
în putreda ploaie s-aleg
. . . . . .
și plouă mărunt, topind pămîntul
sub oasele albe, și nu pot să aleg.
Stau între două gropi, și plouă mărunt
și apa roade pămîntul...

Forma radicală a metamorfozei e renașterea, schimbare a „alcătuirii" ființei, al cărei instrument este o instanță feminină generică, desemnată prin „ea". În volumul *Dreptul la timp,* funcția aceasta era atribuită Galateii — cea născută de spirit și devenită natură, aptă să-și „nască", la rîndul ei, creatorul *(Către Galateea).* În *Noduri și semne,* renașterea înseamnă trecere prin moarte și realcătuire în spațiul cuvîntului („Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal / cînd tu ai zis de mine / că mă renaști din nou regal, — / și în dureri divine, — / și-mi dai din nou aceeași stea, / și-același cal mi-l dai din nou, / din nou o să mă urci pe șea, / cuvînt făcîndu-mă, ecou" — *Nod 6).* În *Elegia a opta, Hiberboreeana,* renașterea e echivalată cu „schimbarea" lucrurilor fixe / ale alcătuirii mele", printr-o ducere la limită a „opțiunii la real", printr-o reintegrare în „mișcarea browniană" din adîncurile materiei. Hiperboreea stănesciană nu are nimic din patria Latonei, din ținutul solar, luxuriant, al anticilor. Ea e, dimpotrivă, „zona mortală", înghețată (și gheața, ca și focul, e indicele — termic — al viziunilor epifanice stănesciene[66]), „locul nașterii de copii de piatră / din care sculptați sînt doar sfinții", tărîm al revelației și, totodată, al pierderii de sine („Hiperboreea, alb-negru, / aur-argint, / revelație, nerevelație, tristețe / alergînd și orbecăind"). Renașterea hiperboreeană însemnează așadar cufundare în „zona mortală", străină „alcătuirii" noastre, supusă legilor

neștiute din adîncurile materiei, în care „ea", natură renăscătoare, „plonjează" mai întîi, integrîndu-se „brownienelor privelişti" şi asumîndu-şi „o mişcare de spor, disperată", care-i anulează legea proprie, interzicîndu-i şi „înecul", şi „mersul", şi „zborul" („Fără putinţă de-înec şi fără / putinţă de mers şi de zbor — / numai zigzag şi zigzag şi zigzag, / înrudindu-mă cu feriga / printr-un destin de spor").

Revelaţia pe care o condiţionează renaşterea hiperboreeană e înrudirea dinamicii cosmice cu dinamica ascunsă, închisă în sine, din adîncul materiei:

Se-arată-o sferă cu întunecimi ca munţii,
pe care păsări înfipte-n ciocuri,
cu pocnet greu de aripi, o rotesc.

Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici.
Putem vedea mari berze-nfipte-n stîncă
mişcîndu-se încet. Putem vedea
vulturi imenşi, cu capul îngropat în pietre,
bătînd asurzitor din aripi, şi putem vedea
o pasăre mai mare decît toate,
cu ciocul ca o osie albastră,
în jurul căreia se-nvîrte,
cu patru anotimpuri, sfera.

Viziunea cosmică hiperboreeană e mecanica universului ca zbor închis în sine însuşi, zbor împietrit şi devenit perpetuă rotire. În limbaj stănescian, zborul înseamnă desprindere de sine, trecere în mereu altceva, ca-n *Lecţia de zbor:* „Mai întîi strîngi umerii..... cum strîngi rîurile într-un singur fluviu.... Îţi strîngi rîurile : cum strîngi umerii / te nalţi pe behăitul caprelor / zici: Nevermore / Şi apoi: / fîlf / dai din aripile altcuiva; / şi apoi / eşti el, / iar el este pururi altcineva". Revelaţia hiperboreeană e „îndeplinirea idealului de zbor", care contrazice flagrant sensul zborului din *Măreţia frigului.* Dacă echivalăm expresia „idealul de zbor" cu una aproximativ sinonimă — „zborul în sine", viziunea hiperboreeană e traducerea literală a acestui sinonim: idealul de zbor, adică zborul în sine e, desigur, zborul care nu poate ieşi din sine însuşi, zborul închis, limitat de sfericitatea realului şi transformat în oarba, disperata rotire de „vulturi imenşi, cu capul îngropat în pietre".

Dinamica materiei (disperată zbatere, zigzag în adîncuri, rotire oarbă în plasma cosmică) prefigurează imaginea spa-

ținului întotdeauna închis din *Elegia oului, a noua* — în fond, o multiplicare la infinit a renașterii hiperboreene printr-o succesiune de „nașteri" și de presimțite „zboruri", provizorii toate și toate iluzorii:

Pui de pasăre respins de zbor,
străbătînd ou după ou,
din miezul pămîntului pîn'la Alcor,
într-un ritmic, dilatat ecou.
„Sinele" încearcă din „sine" să iasă,
ochiul din ochi, și mereu
însuși pe însuși se lasă
ca o neagră ninsoare, de greu.
Dintr-un ou într-unul mai mare
la nesfîrșit te nești, nezburată
aripă...

Nașterea „aripei nezburate", neterminata naștere din *Elegia a noua,* se va numi, în *Epica magna,* nașterea „pentru jumătate de viață, / cea a barbarilor pe jumătate născuți" și va defini, în *Creionul plin de sînge,* natura interior sfîșiată a ființei umane, incomplet desprinsă de placenta materiei din care s-a smuls.

Suavă plîngere, *Elegia a zecea,* subintitulată *Sunt,* reia subtitlul în primul emistih, amplificîndu-l în „Sînt bolnav". Mizînd, ca-n numeroase alte ocazii, pe jocul între valoarea categorematică și cea syncategorematică a verbului *a fi,* subtitlul promite o elegie a ființei, iar primul emistih motivează tonalitatea elegiacă atribuind eului, ca o categorie existențială definitorie, boala — pe care o echivalează mai apoi cu trauma rupturii și cu discontinuitatea cunoașterii umane, incapabilă să pătrundă totalitatea existenței, marcată de nostalgia „organelor sferei":

Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav
de ceva între auz și vedere,
de un fel de ochi, un fel de ureche
neinventată de ere.
Trupul.....
neapărate mi-a lăsat
suave organele sferei
. . . . . .
Centrul atomului mă doare,
și coasta cea care mă ține
îndepărtat prin limita trupească
de trupurile celelalte, și divine...

Această boală a ființei, care e limitarea, e modulată, în tonalitate eminesciană, ca tînjire după totalitatea existenței („Iată-mă, stau întins peste pietre și gem, / organele-s sfărmate, maestrul, / ah, e nebun căci el suferă / de-ntreg universul").

A unsprezecea elegie — Intrarea-n muncile de primăvară — dă însă un sens mîntuitor acestei mortale suferințe de a fi: prin ea se realizează cunoașterea de sine, spre care întreaga existență a universului pare a tînji:

> tu, conținut mai mare decît forma, iată
> cunoașterea de sine, iată
> de ce materia-n dureri ia naștere din ea însăși
> ca să poată muri.
> Moare numai cel care se știe pe sine,
> se naște numai cel care își este
> sieși martor.

Inserția citatului din *Oda în metru antic* reactivează întregul traseul ființei ca înstrăinare de sine și învățare a morții din poemul eminescian, așa cum precosmicul „el" din *Elegia întîia* reactiva imaginea increatului din *Scrisoarea I*. Dacă „literatura se naște din confruntarea noilor alienări cu vechile alienări, exprimate pînă la mit", ciclul elegiilor trebuie citit prin „confruntare" cu cele două mari poeme eminesciene, inserînd aventura ființei umane în spațiul lăsat liber între viziunea cosmogonică din *Scrisoarea I* și rugăciunea de reîntregire a ființei prin moarte din *Odă*. Destinul atribuit ființei umane e (ca și în cazul bătrînului dascăl din *Scrisoarea I* sau în cazul lui Hyperion) acela de martor, dar un martor martirizat, mărturisind lumea la care participă prin propria-i suferință. Aceasta e definiția omului, reluată în două poeme din *Necuvintele: Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?* și *Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?:*

> Eu sunt cel care nu se poate fără el.
> Eu sunt cel care nu s-a putut fără el.
> Eu sunt cel care a dat mărturie
> pentru existența lui Dumnezeu.
>
> Eu sunt cel care am dat mărturie
> de nonexistența lui Dumnezeu, pentru că
> eu l-am făcut pe Dumnezeu vizibil.

În *Respirări*, „omul este un agent de legătură al materiei cu materia", iar „conștiința de sine" e dorul de autodistrugere al materiei, care „își inventează omul" ca instrument

al propriei morți („Cînd materia vrea să se distrugă își inventează omul său“[67]).

Din perspectiva „eului“ care și-a împlinit traseul, necesar, de „martor“, *A unsprezecea elegie* nu mai păstrează tonalitatea elegiacă, ci atinge acorduri jubilatorii, de odă, celebrînd nuntirea cu lumea într-o reciprocă oglindire, care poate lua înfățișarea îmbrățișării, fiind risipire de sine în lucruri și apoi reîntoarcere în sine:

Totul este atît de perfect
în primăvară,
încît numai înconjurîndu-l cu mine
iau cunoștință de el,
ca despre-o răsărire de iarbă mărturisită
de cuvintele gurii care le rostește
. . . . . .
strîngînd la sine totul și deodată
într-o îmbrățișare atît de puternică
încît îi sare printre brațe mișcarea
. . . . . .
mă voi privi în toate lucrurile,
voi îmbrățișa cu mine însumi
toate lucrurile deodată,
iar ele
mă vor azvîrli înapoi, după ce
tot ce era în mine însumi lucru
va fi trecut, de mult, în lucruri.

Redat sie însuși (ca eroul *Odei* eminesciene), eul își asumă menirea de a fixa lumea în trupul statornic al cuvîntului („a spune semințelor că sînt semințe, / a spune pămîntului că e pămînt!“) și revelația propriei sale naturi germinative, etern „fructificabile“ prin „intrarea în muncile de primăvară“ („Dar, mai înainte de toate, / noi sîntem semințele și ne pregătim / din noi înșine să ne azvîrlim în altceva / cu mult mai nalt, în altceva . . . / care poartă numele primăverii“).

Trauma rupturii e depășită în sfîrșit aici, în pragul ritualei îngropări a seminței care și-a descoperit „pămîntul“ și, o dată cu el, sensul pierdutei interiorități („A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu / înlăuntrul fenomenelor“), accesul în spațiul lui „el“ — „înlăuntrul desăvîrșit“ în miezul căruia îi e îngăduit acum să-și reia somnul seminal.

Între sentimentul difuz al existenței amenințate (plasată într-o zonă incertă, de trecere, „pe o terasă de pierdere", undeva la hotarele mării și ale cerului) din poezia preambul *Atmosfera* și între credo-ul final din *Cimp* („Eu cred că pămîntul e plat / asemeni unei scînduri groase"), ciclul *Laus Ptolemaei* se construiește în poezia lui Nichita Stănescu ca un joc prin care se caută și se instituie imaginea unui univers fals ptolemeic, motivat nu din perspectiva rațiunii (căreia îi apare ca absurd), ci din perspectiva existenței umane, pe care o justifică. Acest model cosmologic structural antropocentric se constituie ca o viziune compensativă, generată — prin opoziție — de spațiul poetic nucleu din *Atmosfera*. Ca și T. S. Eliot în *Țara pustie* sau *Patru cvartete*, Nichita Stănescu resimte spațiul într-o neliniștitoare bivalență: orice loc, oricît de accesibil și familiar, poate deveni punctul epifanic al vidului cosmic, orice loc — fie și o terasă de cazinou pe malul mării — poate să-și dezvăluie, halucinant, sensul de capăt al lumii (apărat precar, pe „linia mării", de „Un tun trăgînd / împotriva nu știu cărei năvăliri barbare"), valoarea etern tranzitorie, de hotar amenințat de ininteligibile invazii cosmice:

> Las veniri de nave cerești, de corăbii
> strigînd la vederea noastră: UK! UK!
> sau, VEF! VEF!,
> ceea ce n-are nici un înțeles pentru noi
> care gîndim cu gînduri
> și vorbim cu vorbe.

Din orice punct al nopții, pîndește, abia amînat prin vedere de „oarecari constelații", pericolul ca și cerul să-și dezvăluie natura animală, vulnerabilă și agresivă totodată:

> Dacă nu s-ar fi văzut oarecari constelații
> noaptea, cerul ar fi fost un omoplat
> roșu.

„Dulcea lumină roșcată" a lunii nu e o pacifică solie astrală, ci un fel de neliniștitor sînge al universului, o expresie a voracității cosmice:

> și-mi cade o dulce lumină roșcată pe mîini
> și mîinile mi le las să-mi fie mușcate
> de înfometații cîini

punîndu-mi fiecare pe deget un inel
de arsură,
smulgîndu-mi de durere un cîntec.

În acest punct al ființei, atît de slab apărată de singurătatea tunului de la marginile lumii („Și tunul se aude singur trăgînd în noapte"), atît de amenințată de invaziile din înalt sau din adîncuri și de propria-i risipire („Bucură-te, suflet neliniștit, de vizite / de pierderea la jocuri de noroc") rămîne, ca o promisiune a ordinii ce poate fi instituită, Cartea încă neîmplinită („cartea mea care nu apăruse încă") și reeditarea, ca avatar liric, a destinului de gînditor mitic al lui Ptolemeu („și consolarea mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu"). Că Ptolemeu, astronomul „învins de toată istoria", are în poezia lui Nichita Stănescu valoarea unei măști lirice este un fapt de ordinul evidenței. Din cele două elemente constitutive pentru imaginea lumii din *Laus Ptolemaei*, doar primul — geocentrismul — aparține cu adevărat gîndirii lui Ptolemeu, alcătuind, prin această eroare chiar, sîmburele ei mitic și vital. Cea de a doua eroare structurantă, cea de a doua absurditate — din perspectiva rațiunii — și credință din perspectiva sentimentului vital (pămîntul nu e rotund, ci plat și infinit) nu mai aparține modelului cosmologic sferic al lui Ptolemeu (căruia îi e atribuită), ci unor viziuni mitice asiate, dar și spaimei de sferă ca spațialitate închisă, limitată și nevoii de *libertate* a spiritului modern care se exprimă printr-un joc de măști arhaice, naive ca-n percepțiile stîngace, originare, ale copilăriei:

Eu cred că pămîntul e plat
asemeni unei scînduri groase,
că rădăcinile arborilor îl străbat
atîrnînd de ele-n gol, cranii și oase
că soarele nu răsare mereu în același loc
și nici nu răsare același soare,
ci tot altul după noroc
mai mic sau mai mare

(Cîmp).

„Cîmpia plată" din miezul lumilor, „din mijlocul existenței", adică de acolo de unde „Rațiunea a mutat pămîntul / ... și l-a făcut să se rotească în jurul soarelui", răpindu-i „justificarea" *(Despre firile contemplative ...)*, — iată modelul cosmologic pe care îl propune nu rațiunea, ci „bunul simț", prin jocul liber al poeziei, menit să dezvăluie nu adevărul științei, ci pe acela al sentimentului existenței. În

mișcarea dialectică foarte caracteristică universului lui Nichita Stănescu, aflat (încă din *11 elegii)* în dramatică pendulare între *contemplare* și *criză de timp,* între „în afară" și „înăuntru", se înscrie ca dualitate de termeni antinomici, complementari, și cuplul din *Laus Ptolemaei, rațiune — bun-simț.* Legat de „criza de timp", adică de presiunea condiției noastre care e temporalitatea, „bunul-simț" ca formă de cunoaștere, prin asumarea lumii e o manifestare imediată a existenței, dinlăuntrul ei („existența noastră este pricina / bunului simț" — *Depre înfățișarea lui Ptolemeu),* în timp ce rațiunea e rodul contemplației (al existenței percepute mediat, *din afara ei),* e o cunoaștere secundă, care-și distruge propriile-i rădăcini și trezește inevitabil, prin negație, nostalgia realității pierdute. Sau, în formula cu voite stîngăcii arhaice și tonalități ludice din *Despre înfățișarea lui Ptolemeu,*

rațiunea este intermediară
între bunul simț tînăr
și bunul simț bătrîn,

între Ptolemeu, „martorul bunului simț / și martorul a tot ceea ce se vede" și între „coautorul" său tîrziu, care se definește pe sine ca o reeditare a arhetipului gîndirii prin eroare necesară[68]:

Eu sînt următorul bun simț.
Atît despre Ptolemeu.
Atît despre mine.

Poezia-cheie a ciclului, *Pledoarie,* reia opoziția între eroarea fertilă (pentru că motivată existențial) și adevărul întotdeauna tranzitoriu, adică între Ptolemeu, „mincinosul", „singurul care a spus neadevărul", Ptolemeu cel

Învins de toată istoria,
învins de oricine,
lipsit de un unic dușman,
prezent
la carul de triumf
al oricui
. . . . . .
Învins de profesie
și prin mit,

și acea „toată istorie" învingătoare, adică „toți", cei care

. . . se încercau, și se îmbulzeau
care dintre ei să-l învingă
mai desăvîrșit, mai definitiv,

chiar și plătind, neferindu-se chiar
să fie arși pe ruguri
pentru aceasta.

Structurată pe opoziția pronominală. *Toți vs. El* și pe opoziția timpurilor verbale (imperfectul — toți *tăceu . . . dădeau* în el . . . se *încercau . . . se îmbulzeau . . . deveneau* — vs. prezentul — el *e singurul . . . e* tot timpul . . . *e* necesar), *Pledoarie* realizează, mizînd pe situația ambiguă a verbului *a fi*, o opoziție în ultimă instanță de statut existențial. Toți învingătorii, întru adevăr, ai lui Ptolemeu, cîștigă, prin acest adevăr,

dreptul de-a fi obosiți
de cuvinte,
sau, pur și simplu,
să moară

și plătesc acest adevăr

. . . neferindu-se chiar
să fie arși pe ruguri
pentru aceasta.
Sau, pur și simplu,
să moară oricum.

Față în față cu ei, Ptolemeue

. . . e singurul care a spus neadevărul
și *e tot timpul*
tot timpul lung în care
cei care au spus adevărul
au avut vreme să și moară.

„E tot timpul" înseamnă, pe de o parte, „există veșnic", dar înseamnă și „Ptolemeu este timpul în totalitatea lui", existența sa eternă cuprinzînd într-însa *vremea* — vremea învingătorilor, săi, vremea rostirii adevărului și vremea tuturor morților prin care această rostire se plătește. Asociat constant lui Ptolemeu, verbul *a fi* trece pe nesimțite, în construcții succesive, de la situația syncategorematică, de copulă, care cere complinirea predicațiilor (el e singurul, e necesar), prin structura ambiguă „e tot timpul", la situația categorematică de verb al existenței, care nu mai alcătuiește doar substructura lumii (prin funcția de copulă), ci substratul însuși ale existenței ei. În absența oricărei predicații (adică a oricărei articulări prin categorii a lumii), rămîne aproximată, cu îndoială și neliniște, ca într-o suspendare a categoriilor inteligibile, revelația existenței în stare pură:

dar dacă
el e, nu îndrăznesc să spun ce,
dar dacă
el e, el e, el e, el e . . .

Eroarea învinsului Ptolemeu și visul său geocentric este expresia triumfului ființei, căci, dintr-un punct de vedere al existenței, centrul lumii nu poate fi decît existentul.

5. BRUTALA STARE DE A FI

Intitulîndu-și un volum de poeme lirice *Epica magna* și subintitulîndu-l „o iliadă de . . .", Nichita Stănescu marchează momentul în care poezia „își va schimba numele din poezie în epică", înțelegînd prin poezie „exaltarea legii", iar prin epică „exaltarea întîmplării"[69]. Ce este, așadar, „întîmplarea", materia „exaltată" de epos? Ea este „o îndepărtare de lege, adică o eroare" ce „se întruchipează vital prin durere", așa cum „un os rupt, adică un os în afara legilor de os, adică în eroare, provoacă restului organismului din care se compune durere pînă la urlet". Durerea o resimte deci „restul organismului" sau, altfel spus, „legea în diferitele ei încorporări", pentru că „întîmplarea neagă în unicitatea ei generalitatea eternă a legii". Epica e o reacție la real — „un real al obișnuirii sau neobișnuirii cu realul, iar nu un real al realului"; și cum reacția aceasta e una de durere, „epica este organul colectiv al durerii". „În corespondența literară" a acestei epici existențiale, „epicul și culminația sa, mitul, prin actul întîmplării" are ca subiect eroarea, adică îndepărtarea de lege, și poate fi reprezentată (ca și durerea), ca „un orice alt număr în afara lui unu". Legată de întîmplare, natura epicului e temporalitatea („Ideea de timp; — sentimentul timpului; — epica[70]) și o reprezentare posibilă a lui ar fi *călătoria*, pentru că „orice călătorie este principala întîmplare a stării pe loc"[71].

Rezumînd propozițiile stănesciene pe care le-am reprodus, epica s-ar defini, la nivel existențial, ca reacție (de durere) față de „ruperea" (v. „osul rupt") unității eterne, identice sieși, a legii prin fragmentarea în timp („sentimentul timpului") și multiplicitate („un orice alt număr în afara lui unu"). Expresia acestei dureri a fragmentării unicului e eposul „în corespondență literară" și „culminația sa", miturile, „cele mai vechi și primele mărturisiri în memorie ale despărțirii unicului de propriul său număr, unu". Su-

blectul eposului e așadar ruptura, îndepărtarea de 1 și trecerea în multiplicitate, resimțită ca durere. În *Epica magna*, „unu" se află deja în poziția fragilă, amenințată, de rădăcină a multiplicității, căci „Prima mărime peste zero este infinitul, / peste nimic, — / totul" *(Anatomia, fiziologia și spiritul)*, încît „împăratul, frigul, gerul / e 1 întîmplat" *(Căderea cerului)*. Tensiunea între lege și întîmplare, între „steaua fixă" și cascada multiplicărilor generează plînsul suav din *Colinda colindelor:* („Și dacă legea stelei fixe oprește cu ființa ei / saltul de doi, zvîrlit spre trei — al lui unu . . ."), iar exaltarea întîmplării, opusă memoriei legii (care e moartea, identitatea cu sine a neființei) ne definește statutul în *Anatomia, fiziologia și spiritul:*

Mă ridic și spun:
dacă poți, uită și nu-ți aduce aminte nimic
decît numai întîmplările tale și atît,
nu-ți aduce nimic, mai ales legea uit-o
Miră-te de tot ce ți se întîmplă,
miră-te de tot ce vezi,
atîta timp cît ai să te miri ești salvat
. . . . . .
Ține-ți minte numai propriile tale întîmplări
căci te-ai spulbera mai repede decît
însuși gîndul spulberării dacă ți-ai aduce aminte.

Moartea este prima amintire,
și cea mai veche.
Amintirea lui nimic,
amintirea lui nimeni,
amintirea lui zero.
Ea e memoria.
Dar se șterge, se acoperă
cu sînge
cu miros de carne arsă
cu mirarea sîngelui, numită groază
cu sunetul de nisip de clepsidră
al ruperii osului
. . . . . .
Cine strigă și cine zbiară, cine urlă și cine se vaită
. . . . . .
cine se jupoaie, se rupe, se smulge
acela nu-și aduce aminte de nimic
acela nu are memorie,
e ocolit de lege,
este.

Spațiul tragic al acestui „este", spațiul în care A FI se trăiește pe sine prin mulțimea celor ce „pot fi caracterizați prin aceea că sunt / și pot stîrni ciudatul sentiment / că au tendința de a fi" e pămîntul, „punctul albastru" sau „ochiul albastru al cosmosului", pentru că domnește existența, nu increatul („Aici e singurul loc tragic / pentru că domnește unu, / iar nu zero, / pentru că domnește singurătatea, / iar nu nimicul, / pentru că domnește moartea, / iar nu neființa" — *Contemplarea lumii din afara ei).* Hrănit cu lumină stelară, pămîntul (contemplat, din afara lui, de cele două voci exterioare timpului, vocea „celui care a murit" și a „celui care nu s-a născut") își dezvăluie, în economia cosmică, funcția singulară de a genera — prin sfîșiere, multiplicitate și durere — timpul: „Pierderea cosmică investită în ei / este lumina de la diferite stele. // Ei produc, în schimb, pentru cosmos, / timp". Matrice a tuturor existențelor, „unu" simbol totodată al singurătății de nevindecat a existentului („Cîtă singurătate / a fi!" — *Blîndele și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor)* generează multiplicitatea infinită prin despărțirea de sine, prin „pierdere" deci, sau prin „scădere". Lumile lui Nichita Stănescu „decad" din orginarul *unu* conform unui silogism paradoxal, căci existența nu poate fi, din perspectiva logicii, decît absurdă[72]. Formula silogismului existențial ar fi *Adunarea prin îndepărtare:*

Eroarea este îndepărtarea de este.
Eroarea este estele fără să fie el.
Ea este primul altceva.
Ea fuge din unu, devenind cu unu, doi.
Este adunarea prin îndepărtare
Este ceea ce am putea zice: unu fără unu fac doi.

„Raționamentul" din *Adunarea prin îndepărtare* e menit să facă frapantă, prin paradox, incompatibilitatea structurală a existenței (a „realului") cu rațiunea umană care, încercînd să o motiveze, nu poate decît să opereze o reducere la absurd. În aceste „îndepărtări de unu" nu există forme privilegiate; singura diferență între formele existenței o dă, am văzut, viteza, adică timpul prin care fiecare existent „singuratec" participă la „viața mare" a lumii, realizînd-o. De aici imaginea, deja comentată, a foamei universale („toți se mănîncă pe toți" în *Contemplarea lumii din afara ei),* cu variantele ei, *sărbătoarea (Învățăturile cuiva către fiul său), ospățul nupțial* și *vînătoarea (Săgetarea cerbului stretin . . .),*

prin care vînătorul aspiră să încorporeze „viteza de existență" a celui vînat.

Intuirea identității substanțiale a existenței, în raport cu care multiplicitatea existențelor individuale, noncomunicante, izolate în singularitatea (deci, în singurătatea) lor e iluzorie, își găsește expresia în tema (centrală pentru creația lui Nichita Stănescu[73]) a metamorfozelor, care dă și titlul unuia din marile poeme ale volumului. *Metamorfozele* explorează, prin cumularea punctelor de vedere complementare, „brutala stare de a fi", căreia îi e interzisă liniștea identității cu sine a somnului:

Brutală starea de a fi!
Somnul nu consolează luptătorul obosit.
Visul soldatului rupe aripele
fluturelui
. . . . . .
Brutala stare de a fi,
fără de somn este.

Sfîșiere de sine, ruptură („Visul soldatului rupe aripele fluturelui"), „brutala stare de a fi" generează spaima, spaima alterității, alinată prin asumarea cumulativă a ipostazelor ei:

Ca să nu mă distrug din spaimă
în fiecare secundă
am fost lăsat să fiu
oricine, altcineva

Ca să nu mă sfărîm asuprit de mirare,
de mirarea de a fi,
mai întîi am fost lăsat să fiu șarpe
cu pielea solzoasă și gri

Și cu toate amintirile de șarpe . . .
Ca și cum aș fi fost șarpe dintotdeauna.

Șarpe, urs, leu, melc, arbore, cîine, cadavru sau piatră — forme tranzitorii ale ființei, trăite pentru o clipă dinlăuntrul lor —, predicațiile mereu schimbătoare ale unui subiect unic își dezvăluie astfel ascunsa identitate: „Există o singură viață mare / la care noi participăm; / fiind tot timpul — unul-altul, — / și altcineva fiind mereu, singuratecul care este"; „Nu există decît o singură viață mare / la care noi toți participăm. / Nu există decît o singură viață mare / restul, nu suntem". Ca verb al existenței, a fi nu poate avea decît un singur subiect: existența în totali-

tatea ei; ceea ce „există" este numai („singură") „viața mare", nedivizată, trăindu-se însă pe sine, pe rînd, în „singuratecul" care este de fiecare dată altcineva, — cineva care participă la o perpetuă călătorie (și călătoria era, în *Antimetafizica*, „principala întîmplare a stării pe loc", iar călătorul eroul eposului existențial): „Nu există decît o singură viață mare, / la care noi, călătorule, participăm". Asemeni celorlalte forme de existență, ființa umană ia înfățișarea „călătorului prin viață":

Călător sunt prin viață;
egal sunt cu tot ceea ce este, —
de la pește, la pasăre
de la iarbă la zarzăre
de la capră la iepure —
toate acestea le sunt, clipă de clipă.
Fiecare-n alt timp,
și fiecare, fiind dăruit cu toată memoria
cuviincioasă a celui care se mișcă.

Dar, spre deosebire de celelalte forme ale existenței, ființa umană („omul-fantă", cel cu „îndepărtate origini", care „vine din afară") e, în același timp, *străin* lor, avînd conștiința („spaima") alterității pe care o explorează, încercînd s-o depășească prin „metamorfoze":

Există o singură viață mare
la care noi participăm.
Numai eu, străinul, —
Cristofor Columb prin iepuri
Magellan prin frunze
Și Nansen prin pietre,
fiind toate acestea, —
ca să nu mă suprim de mirare
amintirea lor mi se dăruie pentru totdeauna
ca și cum ar fi a mea.

O singură, tulburătoare, înfățișare din acest joc de măști probate pe rînd rămîne neatinsă de eul metamorfotic ce-o descoperă nu prin asumare, ci prin contemplare umil-vizionară:

O văd trecînd dureroasă, adunată între umerii ei.
Împodobită de înfrîngeri ca de un curcubeu,
și urmată de-a pururi de sufletul meu
ca de un tren fără șine.
Tîrîș îl ține de mînă
pe Ion,
fiul ei

cel alb și binemirositor,
cel înnebunit de răsfăț;
singurul ei sprijin,
bastonul ei de nervi, de carne și de oase.

O văd o vreme și după aceea orbesc.

Viziunea orbitoare a mamei bătrîne, împodobită de durere și înfrîngeri, ar putea fi prelungirea imaginii maternității sacre, îndurerate, din poemele medievale, de pildă din *Laudele* lui Jacopone da Todi: în *Jeluirea Fecioarei pentru patimile lui Hristos*[74], Maria cere darul de a-și însoți în moarte fiul („Fie-ne groapa-nfrățită, / fiu de maică cernită, / Fiule dalb ca de spume, / Fiu fără seamăn pe lume . . .“), dar Isus o îndeamnă să trăiască, dîndu-i-l ca sprijin pe Ion, „fratele“ și substitutul său: „Maică cu inema ruptă, / te las în seamă atoate / lui Ioan, alesului frate; / drept fiu socotește-l pre dînsul“. Rezultată, probabil, din contaminarea figurii „măicuței bătrîne“, care-și caută în *Miorița* fiul răpus, cu cea a Fecioarei îndurerate care, în laudele medievale, se sprijină pe substitutul fiului pierdut în moarte, pe Ioan, cel adoptat, supraviețuitorul, — imaginea mamei din *Metamorfozele* e viziunea maternității generice (în fond, a „vieții mari“), izvorul îndurerat al tuturor existențelor tranzitorii — reciproc substituibile — intrate în ciclul metamorfozelor. De altfel, în ultimele trei volume ale poetului, imaginea mamei (opusă imaginii re-născătoarei „ea“ din *Hiperboreeana* sau din *Nod 6)* revine obsesiv, asociată nașterii ca izgonire în lume și condamnare la moarte („Nenorocitule, tu crezi / că poți să-mi rupi din umăr brațul drept? / E mama mea care m-a condamnat la moarte“! — *Semn 15).* În *Operele imperfecte,* nașterea și moartea, *mama* — născînd — și *soldatul* — ucigînd și murind — sînt imaginile care se confruntă în *Mama mea și soldatul ei.*

Soldatul („luptătorul obosit“) este de altfel, alături de *străin,* emblema ființei umane în *Metamorfozele,* și ea reprezintă un termen central în întreaga creație a lui Nichita Stănescu. În lexicul poetic stănescian, motivul apare de timpuriu, fără a comporta însă valorile simbolice din lirica de maturitate: imaginea soldaților încremeniți prin moarte într-o eternă tinerețe, ieșiți așadar din timp *(Basorelief cu eroi,* devenită, în *Ordinea cuvintelor, Basorelief cu soldați),* a soldaților răpuși, ieșiți din spațiul vital al foamei *(Era cu neputință să le fie foame)* ș.a.m.d constituie, evident, și un ecou al biografiei reale a poetului, marcată, în începuturi, de război. Obsesia biografică devine semnificativă din per-

spectivă artistică și se consolidează în element constitutiv al lexicului poetic doar pentru că imaginea luptătorului se integrează (împreună cu motivul luptelor, care dă și titlul unui ciclu din volumul *Necuvintele)* structurii imaginarului stănescian și ontologiei sale. Termenul apare, cu sensul său plenar, în deja comentata theogonie profană din *Elegia a doua, getica,* revers — simetric — al cosmogoniilor indice: nu lumile sînt cele care se nasc prin sacrificiul zeului, prin despărțirea zeului de sine însuși, ci, dimpotrivă, rănile cosmosului, breșe de vid prin care neființa pătrunde inima ființei, amenințînd-o, sînt „umplute" prin imagini ale divinului. *Rana,* punctul critic al despărțirii sinelui de sine era acolo breșa dureroasă și sacră prin care identitatea compactă a ființei se sfărma, instituind, compensatoriu, imaginea *străină* a divinului. Ochiul pierdut al luptătorului rămînea pat al unei alte vederi, în rana orbitei goale se năștea — deviată, înstrăinată — imaginea de sine; conștiința era rana sîngerîndă a existenței ce se desparte de sine, iar luptătorul — luptătorul rănit — era emblema ei.

Luptătorul obosit de eterna insomnie a existenței, participînd la ea („fiind toate acestea") și, totuși, *străin* ei, iată înfățișarea pe care spiritul uman o primește în *Metamorfozele.* În *Creionul plin de sînge,* aceeași ființă umană, pe jumătate natură („Născut pentru jumătate de viață, / cea a barbarilor, cei pe jumătate născuți"), pe jumătate spirit (așadar conștiință tragică a singurătății, așadar *străin* de inconștienta metamorfoză) se contemplă „Întronînd singura mea existență, — .../drag de soldat al patriei / lăsat în frigul de dintre două războaie". În sfîrșit, în *Oedip soldat,* statutul de „soldat" al ființei umane se asociază, fatal, cu statutul trădătorului, al paricidului („tu, / care tragi împotriva propriei tale țări, / chiar dacă nu știi că ea îți este mamă"), blestemat de întreaga existență, absolvit însă chiar de cel lovit (tatăl), datorită destinului său de erou *condamnat* la vină tragică: „Iar gingășia pe care ai părăginit-o / să te facă gingaș și proaspăt ca firul ierbii, / soldatul nefericit, al tatii / scump și iubit / al tatii soldat, scump și tragic și iubit". Soldatul „tragic" al lui Nichita Stănescu, *străinul* din *Metamorfozele,* condamnat la „brutala stare de a fi" a luptătorului obosit, amintește pe Arjuna, eroul războinic din marea poemă indiană *Bhagavad-Gîtă,* a cărei influență a marcat puternic literatura europeană a veacului nostru[75]. Obligat să lupte, pentru tron, împotriva verilor săi, Arjuna se oprește, înaintea acestui război fratricid, în Cîmpia Legii (pămîntul sacru dintre cele două oști

sau țara dintre cele două războaie) și încearcă să refuze lupta în numele legii morale, preferînd destinului de învingător destinul de învins sau de martir. Dar zeul Krișna, sub înfățișarea, de avatar, a vizititului ce conduce carul de luptă al lui Arjuna, îi dezvăluie eroului atins de „slăbiciunea milei" legea cosmică a sacrificiului, în numele căreia îl obligă să săvîrșească fapta pe care legea morală pare a o interzice. Din perspectiva lui Krișna, universul însuși în nașterea și devenirile sale nu e decît istoria sacrificiului de sine al divinului, care se autodistruge creînd lumea, dar rămîne, în același timp, prin spirit, *străin* acestei deveniri care e Natura. În raport cu Natura în perpetuă devenire, spiritul (spiritul divin sau uman, spiritul universal în ultimă instanță) este *străinul* neatins de eterna metamorfoză a existentului. Existența cosmică însă e realizată tocmai prin această metamorfoză sacrificială a divinului, ale cărui înfățișări tranzitorii se distrug reciproc într-o luptă perpetuă. Lupta — inevitabil fratricid datorită identității de substanță a lumii —, lupta interzisă de legea morală este așadar impusă de legea divină a existenței cosmice, iar condiția de „războinic" a ființei umane o plasează în spațiul tragic al opțiunii între două legi antinomice. Învățăturile lui Krișna către Arjuna par să definească și condiția „luptătorului" lui Nichita Stănescu. Străin prin spirit[76] lumii perpetuei metamorfoze, căreia îi aparține însă prin legea naturii sale, luptătorul lui Nichita Stănescu, asemeni „barbarilor pe jumătate născuți" din *Creionul plin de sînge*, se descoperă mereu „lăsat în frigul de dintre două războaie", condamnat — ca Oedip soldat — la o luptă pe care conștiința morală o interzice, dar pe care legea existenței cosmice o impune fără putință de scăpare. În inconștienta, inocenta „foame universală", luptătorul aduce sentimentul conflictului tragic între rațiune, între conștiința morală străină existenței pe de o parte și, pe de altă parte, legea cosmică a „adunării prin îndepărtare". Conflictul între existență și înțelegere[77], între ființă și neființa semnului abstract e tema poemului care deschide volumul, *Descrierea lui A*, unde A, matrice a sensului, definește neființa gîndului, iar 1, matrice a multiplului, definește multiplicitatea existențelor („Îl opun pe A lui 1... Îl opun pe A, mie. / Sufletului meu îl opun pe A. / Luptă care naște înțeles... Tu care nu ești, — / A... Sub piramida ta, A / voi depune mărturie / de faptul că m-am născut / și de faptul că am murit"). Tragic „martor", luptătorul „iliadei" stănesciene

este în spațiul conflictual dintre mutenia existenței și nonexistența logosului, ca-n celebrul *Autoportret:*

Eu nu sunt altceva decît
o pată de sînge
care vorbește.

Atunci cînd „vorbirea" se schimbă în „lacrimă" ia naștere poezia sau „cîntecul", sublimare în logos a suferinței de a fi, ca-n antepenultima secvență a poemei *Contemplarea lumii din afara ei,* intitulată chiar *Cîntecul:*

El întrerupe cu sinea sa
orice altă mișcare.

El face să nu mai fie
ceea ce este
și să apară în ființă
ceea ce încă nu s-a născut.
El schimbă totul în vedere
înfometînd lumina.

El leagănă moartea
pînă cînd răsar din ea cuvinte
și împodobește cu lacrimi
legea stelelor fixe.
El este numit, uneori, sufletul,
dar cel mai exact ar fi să-i spunem,
totuși, cîntecul.

În miezul luptei universale din *Epica magna,* ca-n centrul scutului lui Ahile din *Iliada,* se află Cîntărețul, purtător al lacrimei universale. (De altfel, și el o altă înfățișare a soldatului în *Poetul ca și soldatul,* din volumul *Belgradul în cinci prieteni,* sau în *5, 4, 3, 2, 1, 0* din *Măreția frigului):*

Nimeni n-are nevoie de el,
dar fără el nu se poate.

Spune-ne cum ne mîncăm unii pe alții,
i se spune: — și fă-ne să plîngem.

El știe plînsul altora
și lacrima care li se cuvine.

Pe pămînt, din neamul oamenilor,
se nasc cîntăreți.
De asemeni, din neamul ierburilor.
Și din neamul animalelor,

pietrelor,
peștilor,
apei,
aerului,
focului,
se nasc cîntăreți.

Pe pămînt tot ce există
are nevoie din cînd în cînd să plîngă.

(Cîntărețul, în *Contemplarea lumii din afara ei).*

6. 3×11 FELURI DE A TAIA NODUL GORDIAN

„Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului"

(Respirări)

Ultimul volum antum al lui Nichita Stănescu, *Noduri și semne*[78], apărut în 1982 și subintitulat *Recviem la moartea tatălui meu,* a frapat deopotrivă prin unitatea — elegiacă — a tonului și prin unitatea construcției, a cărei rigoare e pusă în evidență de componenta excelentei grafici de carte, adică de cele 12 „modele constructive ale stării lăuntrice" care alcătuiesc „de-semnele" lui Sorin Dumitrescu. Unitatea de construcție a textului se realizează prin alternarea a două serii mari de poeme, numite *Noduri* (33 la număr) și, respectiv, *Semne* (în număr de 23); între grupurile de *Noduri* și *Semne* sînt intercalate 7 texte intitulate *Prin tunelul oranj,* o *Ars poetica* și un mic poem — *13 februarie* — aparținînd tematic seriei tunelului oranj (februarie e luna morții tatălui, al cărui *Recviem* îl constituie volumul de față). În sfîrșit, întreaga construcție e delimitată de două texte simetrice: poemul preambul *Căutarea tonului* și replica sa, *Tonul,* penultima piesă a volumului. Organizînd *Nodurile* în jurul unei *Ars poetica,* delimitîndu-se programatic — în *Căutarea tonului* — de imperialismul oricărui intertext (prin citatele — din Esenin, Eminescu, Shakespeare — și prin autocitatele refuzate) pentru a sfîrși totuși acceptîndu-și apartenența inevitabilă la universul intertextului prin „dezobișnuirea de sine" și supunere la vocea eminesciană devenită impersonală în *Tonul* („Mă voi supune la dezobișnuire / de felul meu de-a fi... În rest, vreme

trece, vreme vine") și-n subtitlul ultimului *Nod 33 (În liniștea serii),* structura volumului poate întări ipoteza „naturii semiotice" atribuită — pe alt temei — „nodurilor" lui Nichita Stănescu de către Solomon Mrcus[79]. O atentă cercetare a structurii volumului dezvăluie faptul că substratul acestei construcții îl dă jocul unei adevărate simbolistici numerice, comentat de altfel de către poet — ca joc — în *Antimetafizica:* „Ah, dacă tu ai ști ce invenție fantasmagorică am făcut odată cu Sorin Dumitrescu! El dădea acordul la chitară și noi doi, foarte solemn, dintr-o dată, am cîntat *Cintarea de la 1 la 33* ... Ne uitam ochi în ochi, trăgeam un acord sonor și foarte jos, către nota sol, și urlam ca apucații deodată: 1! După aceea, mai modulat, ziceam: Doo-oi ..."[80].

Cîntarea de la 1 la 33 tratează în registrul ludic vechea obsesie stănesciană a simbolismului numeric, pe care am urmărit-o comentînd elegiile. Am descoperit atunci, în cele 11 elegii care sînt de fapt 12, un tipar al „numărului ascuns", exersat ulterior de poet și în cele *11 feluri de a-ți pierde lumea* din volumul *În dulcele stil clasic.* Ultimul volum al lui Nichita Stănescu pare a reveni, într-o construcție mai complicată, la același tipar al numărului ascuns, asociat pe vremuri de poet, după cum am văzut, cu semnificația majoră a „jocului" între preaplinul existenței și golul, neantul (fanta) conștiinței. În acest ultim volum, „nodurile", în număr de 33 (triplare a lui 11) sînt dublate de alte 33 (de fapt, 34) de poeme: 23 de „semne", 7 treceri *Prin tunelul oranj,* 3 arte poetice *(Căutarea tonului, Ars poetica, Tonul)* și, refuzîndu-se oricărei dispuneri simetrice, poemul *13 februarie* — care ocupă poziția „numărului ascuns". Configurația numerică a volumului ne-ar îndruma așadar, în conformitate cu codurile limbajului poetic stănescian, spre o tematică înrudită cu cea a elegiilor: viziunea existenței ca ruptură și experimentarea morții ca formă a cunoașterii de sine. Pe lîngă simbolistica numerică ce-o realizează la nivelul structurii, această dominantă semantică, vizibilă în subtitlul volumului *(Recviem ...)* și în motoul extras din *Ghilgameș* („A murit Enkidu, prietenul meu care vînase cu mine lei"), transpare în glosele poetului pe marginea a două motive-cheie, care dau titlurile a două din seriile poemelor în discuție: „tunelul oranj" și „nodul". În *Antimetafizica,* Nichita Stănescu asociază explicit „tunelul oranj" cu revelația — sau experimentarea — propriei morți: „Odată, cînd împlinisem 41 de ani, m-a atins moartea ... Toate lucrurile deveniseră oranj, nu mă durea

absolut nimic, dar am fost cuprins de o spaimă animalică, de parcă toată ființa mea s-ar fi schimbat într-un tunel prin care trecea simplonul"[81]. Poemele grupate sub titlul *Prin tunelul oranj* / *Tunelul oranj* sînt expresii ale acestei fundamentale revelații:

Se liniștiseră copacii și zîmbeau
și surîdeau spre mine,
iar eu știam: în curînd
ei or să moară . . .

Cu spăimîntătoare viteză am trecut prin tunelul oranj,
cu spăimîntătoare viteză,
cînd m-am trezit eram chiar pe cîmp,
căzut de pe cal . . .

Revelația morții ca experimentare a *rupturii* transformă tunelul oranj în spațiu de comunicare între stări existențiale antinomice. Revenirea din moarte e, în ultimul exemplu citat, echivalentul nașterii, tunelul oranj devenind astfel un spațiu de trecere între moarte și naștere; prin extensiune, el poate primi un sens metafizic și poate conduce spre revelații cosmogonice, înțelese ca epilog al unui masacru universal:

Au tras în ierburi și țînțari
și au făcut de apă piatra
iar peștii dinlăuntrul ei, cei mari
ne-atîrnă peste cercuri — stele.
Ah, ce amprentă e și cerul ăsta!
Eu după ea o să te aflu,
poate mai faci din nou din pește piatră,
poate mai faci din nou din piatră
naștere de rîuri reci.

Ca și „tunelul oranj", celălalt motiv-titlu, „nodul", e un termen pe marginea căruia poetul glosează, de astă dată în *Respirări:* „Hipocrate mi-a spus: Omul este o țeavă, el se înnoadă la început în jurul lui. Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului . . .

— Ai zis că omul e o țeavă care se înnoadă în jurul ei.

— N-ai înțeles, fiule, mi-a zis el. Iar dacă cumva din trecere de timp te-am botezat Gordian, ai răbdare pînă vine Macedon de-ți răspunde."[82].

„Omul-țeavă", sinele care se „înnoadă" în jurul golului prin care numai altceva decît el însuși trece, reamintește „omul-fantă", cel care vine, în elegii, „din afara lui însuși",

sau „privirea trează" din *A treia elegie*. În acest spațiu interior, gol de sine, lumea ar trebui să se rostească prin glasul „semnelor". Uneori o face: *Semn 1* celebrează această prezență străină, benefică, în miezul vidului care e conștiința („Plutea o floare de tei / în lăuntrul unei idei abstracte / deșertul se umplu se cu lei / și de plante"); în *Semn 3*, stelele se dezvăluie ca „un lăuntru din lăuntrul depărtat"; în *Semn 12*, „devenită cuvînt", „ea" concentrează golul în jurul unei prezențe („Ea deveni încetul cu încetul cuvînt... / stea înlăuntrul genunchiului meu, / cer în lăuntrul umărului meu, / eu în lăuntrul eului meu"). De cele mai multe ori însă, limbajul „semnelor" rămîne străin eului vid — simplu geam afumat lăsînd să „se uite prin mine / ochiul din spatele meu, opal / spre ochiul fix, din orizont, oval" *(Semn 7)*. Semnul pare a se adresa altcuiva („Pe muntele ăsta nu e de urcat, / pentru că nu e de văzut nimic / Vă zic și vouă: / Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica" — *Semn 21)*, sau pare menit doar să înșele cu iluzia sensului („El arăta cu degetul, / dar noi nu știam ce arăta... sud? / nord? / est? / vest? / De s-ar fi uitat cu ochii lui în ochii noștri! / dar el arăta cu degetul / și tot timpul în altă parte" — *Semn 20)*.

Dacă semnul rămîne mut sau neînțeles, singurul mod de dezlegare a nodului e cel promis, în *Respirări*, de vindecătorul Hipocrate. A înțelege e echivalent, în *Nod 8*, cu condamnarea la singurătate a celui care s-a rupt din plenitudinea ființei, ucigînd-o:

Mai singur sînt ca niciodată singur
n-am ramură cu umbră și n-am rădăcini
iubito, sînt ca un butuc
pe care un călău retează
scurt
gîturile păsărilor migratoare...
Ah, păsărilor din văzduh!
Atîta vreme cît
nu am să vă-nțeleg pe voi
vă voi iubi.
Dar cînd
eu am să vă-nțeleg pe voi,
eu niciodată
n-am să pot
să vă iubesc!
Ah, păsări moarte!

Toate cele 33 de noduri aduc, în acest volum, imagini ale morții, ale morții în act, adică ale agoniei, echivalată adesea cu o revelație. Cea mai stranie dintre aceste revelații e cuprinsă în splendidul *Nod 12,* în care moartea e contemplată din perspectiva, exterioară, a nimfei nemuritoare. Figurația poemului (nimfa și cavalerul căzut) revine în *Antimetafizica,* dezvăluind sensul pe care-l are în imaginarul „stănescian: „O imagine văzută prin ceață, un cavaler căzut de pe cal, o nimfă care trece alături, un sunet îndepărtat de corn de vînătoare, care vestește o acasă a vînatului, o gheață care vestește o acasă a ninsorii, o mînă ruptă fără durere, un ochi smuls a cărui orbită goală își conservă privirea" — sînt cîteva aproximări metaforice pe care Nichita Stănescu le încearcă pentru imaginea „matricială" a feminității. Ea ar însemna așadar, în primul rînd, ceea ce ne este *cu totul străin* — alteritatea însăși (ispititoarea chemare spre o îndepărtată, ucigătoare patrie a vînătorii, sau spre tărîmul încețoșat în care ninsoarea ia naștere) și, ca punct de originare a alterității, ea ar însemna în același timp locul despărțirii „sinelui de sine": rana, orbita goală sau „ruptura" însăși. Decît că imaginea în discuție desemnează, concomitent, instaurarea *și* anularea alterității. Ceea ce ne e străin și îndepărtat, ceea ce e, prin definiție, *altceva* în raport cu noi înșine (vînătoarea ca spațiu al morții, înfrigurata ninsoare, rana, orbita goală) se eufemizează (rana nu doare, orbita goală vede în continuare), se înscrie într-o zonă a familiarului, a apropiatului, adică devine, pentru ființa noastră înspăimîntată, „vestirea" unui liniștitor „acasă" („un acasă al vînătorii", „un acasă al ninsorii"). Aproximînd revelația metaforică a textului, aș spune că „imaginea matricială a feminității" înseamnă, concomitent, instaurarea și anularea alterității, adică *dez-înstrăinarea.*

Pînă unde merge însă puterea de „dezînstrăinare" pe care o are, pentru cavalerul căzut de pe cal, trecerea (mereu „alături") a nimfei o spune *Nod 12,* care promite, de la început, o revelație în imperiul morții; poemul debutează în stilul discursului inițiatic, ca epilog al unei alte călătorii, ipotetice, a vreunui platonician războinic Er, mort și înviat spre instruirea neamului său: „După cum știți cu toții, căzusem de pe cal, — / și nemișcat stăteam în iarbă șiroind în sînge". Tulburător însă față de convențiile genului, cel care ne vorbește, nouă, tuturor, celor care *știm* totul pînă la punctul căderii de pe cal, nu mai e, precum era Er, un reînviat, pentru care trecerea prin moarte însemnase inițiere. Vocea care ni se adresează acum e a celui aflat pe

pragul dintre lumi, în chiar punctul „căderii" (sau, în terminologia poetică a volumului, în „tunelul oranj"). Prin această înceţoşată ţară a nimănui poate trece alături (mereu „alături", niciodată contaminată de moarte) nimfa — şi aproape—divina ei trecere e celebrată prin brusca muzicalizare a versului liber, care se converteşte, docil, în iambi: „Cînd nimfa pură ce nu ştie-a plînge / trecu pe lîngă mine". Aici, în spaţiul incert dintre viaţă şi moarte, în spaţiul „rănii" şi al „căderii" se-ncheagă straniul dialog în care valoare iniţiatică nu are glasul nemuririi, ci *trăirea* morţii:

Ce-i ochiul ăla care l-ai deschis pe piept,
priveşti cu el spre roşu de e atît de roşu?
— Pleacă, tîrfă de zei, eu i-am strigat,
E-o simplă rană de soldat!
— Mă duc dacă vorbeşti atît de rău cu mine, —
şi totuşi, mă soldatule, de fapt,
de fapt, soldatule,
la ce te uiţi cu ochiul ăla roşu,
plin de sîngerime?

Dihotomia „nimfă" (natură, viaţă pură, neatinsă de moarte) — „cavaler" agonizînd reactivează o întreagă serie de metafore stănesciene, cum ar fi nemuritoare/dătătoare de viaţă — muritor/dătător de moarte din *Mama mea şi soldatul ei.* Soldatul (cavalerul căzut) e emblema condiţiei umane, definită, am văzut, în *Epica magna* ca o condiţie de conflictualitate, impusă de dialectica fiinţei şi săvîrşită prin perpetua sacrificare a individului. „Mama", „ea" (cea care „mă renaşte"), ea, cea străină oboselii luptătorului sau agoniei cavalerului căzut, reapare în *Nod 12* în imaginea semidivină a nimfei, care inversează sensurile ritualurilor iniţiatice: nu iniţierea muritorului în misterul eternei renaşteri, ci iniţierea atotcuprinzătoarei vieţi în misterul morţii. Şi totuşi, citind *Nod 12* în lumina figuraţiei integrale a operei lui Nichita Stănescu, adică în raport cu sensul pe care motivul „nimfa şi cavalerul" îl are în *Antimetazifica,* ne putem întreba dacă această inversare a ritualului iniţiatic se produce pînă la capăt şi dacă nu cumva, prin simpla trecere — „alături" — a nimfei, rana din pieptul cavalerului căzut nu se eufemizează, devenind ochi, — ochiul lacom deschis, să zicem, spre „un acasă" al morţii.

Spre acest tărîm al morţii privesc majoritatea „noduri-lor", poeme nu ale morţii, ci ale „muririi", şi uneori chiar ale neputinţei de a muri[83]. În *Nod 2,* agonia perpetuă a unui martir epuizează călăii:

Roata îi rupe carnea
și carnea nu i se mai sfîrșește!
Roata îi rupe osul
și osul nu i se mai sfîrșește!
Roata îi rupe sîngele
și sîngele nu i se mai sfîrșește,
împărate!

. . . . . .

Au început să ni se roadă
de sudoare, trupurile și mințile,
cum se roade ceasul cel mare
al primăriei, — de timp!
Ne tocim de moartea lui
care nu-l moare, împărate!

În *Nod 3*, trupul se multiplică, bezmetic, haotic, „sub linţoliu"; *Nod 6* celebrează amintirea morții („Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal") și renașterea în cuvînt; în *Nod 10* e căutat un „acasă" al morții („Lasă-mă te rog să vin să mor la tine acasă / mielule . . ."). *Nod 18* experimentează senzația decapitării, în *Nod 21 (Mozart și cîinele spaniol)* lumea e atît de plină de moarte încît nu mai poate primi trupul celui răpus, în *Nod 30* păşirea — christică — pe dunga de raze din apele mării duce la despicarea ființei, *Nod 17* echivalează viața cu o agonie perpetuă sub semnul „ninsorii" dorite ca o izbăvire („Cînd ninge peste Marea Neagră spre Bosfor, / cînd ninge pe albastra de Mediterană / și nici de frig nu pot să mor, / nu pot să mor! / Doamne, mă chinuiesc și nu pot să mor!"). Ceața (din *Nod 7*) sau căderea de zăpezi cerești, ninsoarea deasă, e o cernere de neființă peste lume, făcînd inutilă vederea, absorbindu-te într-un tărîm al nimănui, în care înaintezi urmărit de plînsul vulpii argintii, suavă întrupare dintr-un bestiar al morții, înlănțuită („ferecată") în lumea străină ei:

Mergeam înfrigurat prin zăpadă și mă ningea,
vulpea argintie în spatele meu se lungea,
ca o rază a frigului se făcea,
„Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine", scîncea,
cît un orizont de lungă și de curbată se făcuse ea,
vulpea argintie cu picioarele de pe urmă în laț,
ca o rază rece a fulgilor de nea,
din urmă mă ajungea și nu mă ajungea.
„Ia-mă, ia-mă cu tine, ia-mă, ia-mă cu tine!"

(Semn 4).

În treacăt fie spus, bestiarul stănescian cuprinde, în întreaga operă, o serie de asemenea întrupări ale neființei. Unele sînt coșmaresti, — în primul rînd calul, pentru poet un simbol al morții; figură amenințătoare a subconștientului, calul comportă un simbolism thanatic, întărit de întîmplarea de a fi fost „primul mort pe care l-am văzut... De aceea, de cîte ori aud cuvîntul / moarte / văd în fața ochilor un cal" *(Marele cal)*. Trădînd, prin intermediul bestiarului oniric, o mitologie personală, caii decapitați de *Somnul cu fierăstraie-n el* „aleargă nechezînd, cu sînge, / ca niște mese roșii, fugite pe străzi, / de la cina cea de taină", iar moartea poate fi resimțită ca amenințarea de a fi păscut de „un bot mare de cal" *(Baladă* din *În dulcele stil clasic)*. Cele mai adesea însă, fauna visului de neființă are transparențe ademenitoare: leii sînt străvezii *(Pierderea cunoștinței prin cunoaștere)*, lupul singuratic („lupul Cristului / creieru-ametistului / și ninsoarea tristului") se visează mîncînd creier de înger și, „în visul visului", naște cîntecul morții („leapădă / o lebădă. / Cîntec drag de lebădă" — *Despre lupul singuratic*); el poate avea chiar gît de lebădă, ca lupul care agonizează urlînd, întins pe prima ninsoare, în *Nod 1*. Cele mai diafane dintre aceste întrupări ale vidului sînt inorogul din *Invitație către o nimfă* („un inorog străveziu, / foarte speriat, foarte livid. / Locuia într-un viitor arămiu / cu vedere la vid") și vulpea argintie din *Semn 4*, ferecată în capcana terestră din care se lungește, „ca o rază a frigului", spre tărîmul de dincolo de zăpezi, spre somnul mortal din *Iarna de la sfîrșitul lumii:* „Ningea și începuse să ne prindă / somnul acela mortal / plin de vulpi și de oameni, de urși, de șoareci de cîmp, / de șerpi, de cerbi, de capre / Ningea, ningea"[84].

Ceața, zăpada, fantasticele animale, străvezii sau argintii, toate acestea se topesc în suprema revelație, cea a luminii, din *Nod 31:*

> Ceea ce simte peștele spintecat,
> ceea ce simte căprioara împușcată,
> . . . . . .
> ceea ce simte trădătorul decapitat
> e lumina văzută.

Singurul dintre „noduri" care pare a se sustrage acestui univers al agoniei revelatorii e cel care poartă numărul 33 și încheie volumul în tonurile unei suave ars poetica, celebrînd „dulcea întîlnire" a cuvintelor, care confirmă ordinea

lumii, şi „dulcea izbire" a cuvintelor, care-i dezvăluie, siluind-o metaforic, relaţiile potenţiale:

Am găsit un mod atît de dulce
de a se întîlni două cuvinte
încît în jos înfloreau florile
şi sus
înverzea iarba.
Am găsit un mod atît de dulce
de a se izbi două cuvinte
de parcă iarba verde ar înflori
iar florile s-ar ierbi.

Această suavă ars poetica ce pare a ne salva, prin virtutea mîntuitoare a reaşezării cuvintelor, de ameninţarea morţii, această dulce reaşezare a lumii în cuvînt ce pare a anula relaţia instituită în restul volumului între moarte şi revelaţie, acest al 33-lea *Nod* se subintitulează însă *In linişte a serii.* Subtitlul e un citat eminescian, a cărui recunoaştere nu poate fi ocolită de cititorul român; subtitlul acestei idilice ars poetica e al doilea vers din *Mai am un singur dor,* poezie eminesciană care celebrează reintegrarea prin moarte a fiinţei „pribege" într-o pierdută patrie cosmică. Prin spaţiul intertextual pe care subtitlul îl actualizează, *Nod 33* încheie ciclul revelaţiilor din acest *Recviem pentru tatăl meu* (care devine, la modul mozartian, propriul recviem) nu prin opoziţia poezie vs. moarte (aşa cum ar promite lectura textului în lipsa aluziei eminesciene din subtitlu), ci prin asocierea revelaţiei poetice cu cea thanatică.

Noduri şi semne se impune ca o expresie testamentară, dincolo de care e greu de imaginat (nu cronologic, ci în ordinea devenirii interioare a universului poetic) un alt volum — de vreme ce poezia însăşi e înţeleasă drept cel de al 33-lea (şi ultim, „dulce") mod de a dezlega „nodul gordian" al existenţei noastre.

7. ORGANUL NUMIT POEZIE

În *Abecedarul marţian* din volumul *Respirări*[85], caracteristica fiinţelor ce populează pămîntul, contemplate dintr-o perspectivă exterioară lor, o perspectivă cosmică integratoare, se dovedeşte a consta în antinomia între *a fi* şi *a şti,* între existenţă şi cunoaşterea existenţei. Pentru un „mar-

țian", „din punctul de vedere al organelor de cunoaștere, ca și celelalte specii de pe Pămînt, omul este o ființă discontinuă". Ce însemnează, aici, „discontinuitate"? În primul rînd, o parțială capacitate de captare a realului prin organe de simț imperfecte: „Din natura materiei universale, care este lumina încorporată în diferite forme, omul nu percepe decît numai cîteva fragmente disparate.". Materia universală — lumina — se „încorporează" în diferite forme prin treptata reducere a vitezei. Această continuă „degenerescență" a vitezei luminii (de la canonicii 300.000 de km/sec. — spectrul perceput de ochi — la zero — obiectele percepute prin pipăit —) este receptată de organele noastre de simț în mod discontinuu, cu mari hiatusuri ce creează iluzia unui univers alcătuit din realități independente, antinomice chiar. Inadecvarea percepției la real dă și specificul gîndirii umane, în care discontinuitatea e caracteristica și condiția de existență a oricărei „idei coherente". Ca atare, „pentru om existența nu este un singur tot, un unic; pentru el nu există o singură viață mare la care fiecare participă, ci un număr monadic de vieți în luptă și în contradicție între ele, în anulare reciprocă". Incapabilă să perceapă „sfericitatea realului", cunoașterea discontinuă generează ideea unicității individului, ca și sentimentul de singurătate. Universul „firesc" și continuu se sfărîmă în unități antinomice, bîntuite de o foame devoratoare, adică se dramatizează, ocultîndu-și (prin necunoaștere) substratul unic. Conștiința discontinuă este astfel expresia tragică a dorului de moarte al materiei („Cînd materia vrea să se distrugă își inventează omul său").

Opusul utopic al acestei conștiințe separatoare este „cunoașterea continuă și totală", perfect coincidentă cu existența, cunoaștere atribuită, în *Respirări*, marțienilor, care sînt un evident substitut — ludic — al divinului. În cazul lor, *a fi* și *a ști* sînt perfect sinonime, cunoașterea *este* existență, „pentru că marțienii, avînd un organ continuu de cunoaștere totală, consideră existența ca fiind firească, integrîndu-se, astfel, deplin în ea". Se reeditează în felul acesta fericita coincidență a lui *a fi* și *a ști*, caracteristică stării de existență pură, nedeterminată, a precosmicului „el" din *Eleqia întîia*, adică a celui care „știe totul" (citește: știe totalitatea, întregul), dar „la NU și la DA (citește: la manifestările lui parțiale și antonimice) are foile rupte". Prin „el", ca și prin marțienii din *Respirări*, se instituie sinonimia între *a fi* și *a ști* sau, pentru a traduce termenii lui Nichita Stănescu în termenii lui Sartre, se instituie identitatea în-sinelui cu pentru-sinele. Identitatea aceasta poartă,

la Sartre, numele *divinului,* înțeles ca suprem „proiect existențial uman". Ea este, și pentru Nichita Stănescu, un proiect și o nostalgie a ființei noastre discontinue. Întrebarea este cum ar putea fi depășită discontinuitatea cunoașterii, care ne rupe de întregul existenței. Poezia lui Nichita Stănescu explorează cîteva căi, dintre care am urmărit, în capitolele anterioare, încorporarea prin *devorare, somnul* și asumarea perspectivelor complementare prin *metamorfoză.* O soluție înrudită cu cea a „metamorfozelor" o constituie, în multiplicarea „punctelor de vedere", dialogul, — dialog al măștilor lirice („eu" și „îngerul", „eu" și Ptolemeu, „eu" și Cantor, „eu" și „eu", „eu" și puricele verde de plantă etc.), încercare de cuprindere a „sfericității realului" prin confruntarea perspectivelor, antinomice adesea, care-l explorează. În sfîrșit, o ultimă cale de transcendere a gîndirii separatoare este poezia însăși. Mai întîi, prin chiar materialul ei: „Metafora, cuvîntul, nu au atît rolul comunicării, cît rolul de a complini discontinuitatea de percepție a ființei umane"[86], pentru că „orice metaforă e o revelație, nu o formă gramaticală"[87]; mai apoi, prin accesul ei la „inefabil". Celebrîndu-l, în *Cartea de recitire,* pe Cîrlova pentru a fi introdus în poezia română „intuiția neliniștitoare a inefabilului"; Nichita Stănescu definește inefabilul ca „o tînjire a tuturor organelor omului, atît de despărțite între ele". „Speranță de viitor a lucrurilor" încă separate de cunoașterea noastră imperfectă, inefabilul umple hiatusurile percepției noastre discontinue, reconstituind „sfericitatea realului". Organul său de expresie este poezia, care devine în această accepție și un „organ al evoluției simțurilor omului". În ultimă instanță, „necesitatea artei provine din rudimentaritatea fiziologiei umane", pe care o corectează, conducîndu-ne spre „reintegrarea în unic, în total". Poezia este așadar „organul" creat de spiritul uman spre a-și transcende condiția de ființă discontinuă, organul prin care *a fi* și *a ști, în-sinele* și *pentru-sinele* ating în sfîrșit visata lor, divină, coincidență. Ea e, de aceea, un dat al (sau o „stare" a) sufletului uman[88] care-și depășește printr-însa limitarea, e „noua frontieră a sufletului uman"[89], un „miracol" fundamental caracteristic omului în genere, și pe care poetul nu face decît să-l elibereze în cuvînt, asemeni „moașei de țară care, ajutînd țăranca pe cîmp să nască, nu dă loc confuziei de merit între meseria moașei și miracolul nașterii"[90]. „Moașă" sau instrument al poeziei, poetul e absorbit de actul creației pînă la a-și pierde chipul și biografia („Poetul, ca și soldatul / nu are viață personală. / Viața lui per-

sonală este praf / și pulbere" — *Poetul ca și soldatul). Antimetafizica* e încercarea de a crea „un personaj concret, fizic" în dosul operei care are „un caracter — ca orice poezie lirică — metafizic"[91], dar ea nu face decît să lumineze procesul de „impersonalizare" a poetului, care începe cu trauma rupturii, cu „înstrăinarea de tine însuți [ce] duce într-un mod mai mult sau mai puțin aberant la contemplarea lumii din afara ei... simultană cu îndepărtarea de tine însuți"[92] și culminează într-o „poetică a rupturii care atrage după sine impersonalitatea autorului"[93]. De aici, titlul ultimului volum proiectat de Nichita Stănescu, *Poeziile* (sau *Poemele*, sau *Operele) impersonale*. Din perspectiva „poeticii rupturii", poezia, ca „organ al evoluției simțurilor umane" explorează tocmai spațiul dramatic al rupturii, pe care o exprimă pînă la „urlet", stăpînind-o astfel: „E vorba nu numai de o dominare a destinului, dar și de o anulare a destinului malefic prin însăși reprezentarea lui. A urla de durere înseamnă a-ți consuma și a-ți învinge durerea. A exprima deznădejdea înseamnă totodată a o sugruma. A putea să comunici tensiunea insului strivit de spațiul închis înseamnă a sfărîma spațiul închis"[94]. Talentul, care e revelație, „rezidă din durerea monotonă izbucnită în strigăt"[95] și actul scrierii devine „hemografie, adică scrierea cu tine însuți"[96]. Fiecare mare reușită poetică e rodul unei treceri prin infernul rupturii, și „bolile profesionale ale scrisului", suferința mortală a creației revine ca o obsesie în mărturiile „inventatorului" hemografiei: „De ce fiecare vrea să fie Eminescu dar nu vrea să trăiască viața lui? (...) Și cum vrem cu toții să semănăm cu Dostoievski, dar să nu fim condamnați la moarte?"[97]; „Odată, cînd am reușit să scriu un vers într-adevăr bun și cînd mi-am dat seama că el nu reprezintă nici a suta parte din tristețea care l-a provocat, m-am rugat lui Dumnezeu: „Dă, doamne, să n-am niciodată talentul lui Shakespeare, căci bănuiesc cam ce se ascunde în spatele lui."[98].

„Poezia pulsatorie" experimentată de Nichita Stănescu[99] este o formă de „îmblînzire" a durerii prin explorarea și exprimarea ei: „Poetul cîntă din cuvinte la osul rupt al existenței"[100]. Idealul ei este „să îngrozim prin mesaj natura și materia ca să ne facem un loc mai demn în natură și în materie prin cuvînt"[101]. *A îngrozi natura* „are un sens subteran, și anume acela nu de a disciplina absurdul existenței noastre și anume acela că ea există, ci a impune un sens existenței și anume acela de a exista. Mitologia e o primă formă de a îngrozi natura, o primă încercare de a

da măreție dimensiunii tragice a naturii. De fapt, dimensiunea tragică a naturii o desparte pe aceasta de absurd și-i dă o primă coerență în tensiunea sentimentului"[102]. Sensul existențial al artei e așadar acela de a impune naturii perspectiva umanului, de a învinge absurdul, dîndu-i sensul (coerența) tragicului.

În această explorare a „rupturii", instrumentele ei sînt „meditația, observația, revelația, metafora și viziunea"[103], care aparțin poetului, și nu filosofului. „Formă a cunoașterii, a luării în cunoștință a sinelui de către sine"[104], poezia e un „act de gîndire nenoțional", „tensionat (numit uneori și gîndire în imagini)"[105], străin conceptualității filosofice, realizat de tensiunea sentimentului, cu specificarea că „Lirismul adevărat e o stare a sentimentului inteligent" (în Eminescu, Nichita Stănescu simte „cel mai des inteligența lui, luciditatea lui fără seamăn")[106].

Ca „act de gîndire nenoțională", poezia întreține cu vehiculul său (totuși, noțional), cuvîntul, o relație cît se poate de tensionată, care produce mărturii adesea contradictorii, determinate de modul contradictoriu în care e resimțit cuvîntul însuși, ca material necesar, dar fatalmente limitat, cu care trebuie luptat. Aceste mărturii variază de la tonul encomiastic cu care cuvîntul e celebrat la modul orfic („Cuvintele sînt umbra de aur în conștiință a materiei... Eu aș putea, dacă m-ar lua în serios fizicienii, medicii, geologii și eroii antici — să descopăr leacul cancerului prin cuvînt.")[107] la gesturile iconoclaste: „Cum vă puteți baza pe ceva atît de vag, imprecis, mistic, cum este cuvîntul?"[108]; „Poezia nu este cîtuși de puțin limbaj, după părerea noastră, ci ea este un material al simțului, al sentimentului. Ar fi o eroare să confundăm, așa cum am fost educați în tinerețile noastre, că poezia ar fi arta cuvîntului..."[109]. Constantă rămîne, oricum, disocierea între poezie și vehiculul, materialul ei, cuvîntul, elogiat sau abjurat.

Cum poate atunci fi depășită limita — în primul rînd noțională — a cuvîntului în forma de „gîndire nenoțională" care e poezia? Pentru un timp, soluția pare s-o dea, în tradiția vizionarismului romantic și postromantic, metafora, pe care am văzut-o capabilă „de a complini discontinuitatea în percepție a ființei umane". Privilegiul de instrument al revelației îi e însă retras în cele din urmă și metaforei: „Versul nu este o unitate poetică, ci una de tehnică poetică. Și aș mărturisi mai mult decît atît — că însăși metafora nu este altceva decît o unitate de tehnică a poeziei.[110]. Privilegiile retrase metaforei sînt acordate „necuvintelor", „ele-

mente primordiale ale poeziei (...), nenoționale și ambigue"; „ca vehicol poetic (...) cuvîntul scris tinde să-și piardă proprietățile sintactice, integrîndu-se unei morfologii pure, în care o propoziție, sau chiar o frază întreagă, are valoarea funcțională a unui singur cuvînt, sau chiar a unui singur fonem. Astfel, în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă (...) un supra-cuvînt sau mai bine zis un necuvînt"[111]. Într-o artă poetică din volumul *Un pămînt numit România,* necuvîntul pare o soluție în termeni moderni pentru nostalgia romantică a limbajului originar, paradisiac, sau — cum ar fi spus Heliade — „mundifer":

> Visez acel laser lingvistic
> care să taie realitatea de dinainte,
> care să topească și să străbată
> prin aura lucrurilor.
> Acel cuvînt îl visez
> care a fost la-nceputul lumilor lumii,
> plutind prin întuneric și despărțind
> apele de lumină...
>
> *(Necuvinte).*

Din lupta poeziei cu limbajul va lua naștere, în tipologia poetică din *Respirări,* categoria poeziei metalingvistice, spre împlinirea căreia tind eforturile poetului. În istoria poeziei, el identifică „trei grupuri genetice", *grupul fonetic* („poezie primitivă, incantatorie și evident inferioară", mizînd pe melos, în care încadrează și sonetul, formele fixe, rima etc.); *grupul morfologic* (caracterizat, ca la Arghezi, de o „semantică a vederii, ideea trebuie pipăită cu mîna ca să urle este") și *grupul sintactic,* „mai aproape de propria esență majoră a poeziei", al cărei exponent rămîne Ion Barbu. Mai presus de aceste „forme genetice" se află însă *poezia metalingvistică,* ce atestă posibilitatea marii poezii de a nu mai folosi nici unul dintre mijloacele poeziei, așa cum procedează Eminescu în *Odă în metru antic.* Versurile ei sînt „situate deasupra metaforei", realizînd „tipul de tensiune semantică spre un cuvînt viitor"[112]. În numele acestei poezii metalingvistice, Nichita Stănescu renunță să fructifice abilitatea sa (îndelung exersată în tinerețe) de versificator versat în cele mai rafinate structuri prozodice (a căror replică ludică, dar, ca de obicei, cu o miză existențială gravă este volumul *În dulcele stil clasic*); ajunge chiar să reprime extraordinara sa înzestrare pentru metaforă și experimentează, în schimb, posibilitățile de extindere a limbajului (cel mai adesea pe baza unui mecanism ludic declanșat ca re-

plică la un model poetic preexistent[113]) și posibilitățile repartizării „nodurilor de tensiune" în „poezia pulsatorie". Voi prezenta, în capitolul următor, cîteva cazuri de aplicare a acestei formule poetice, pornind de la o componentă esențială a limbajului poetic stănescian: citatul sau aluzia, moduri de reactivare în conștiință a intertextului.

8. DIALOG CU ODA ÎN METRU ANTIC

„Raportul cu cărțile de căpătîi, referințele și citatele, interpretările și reinterpretările este aproape de neignorat în orice capodoperă modernă. Shakespeare, care este un început, o dată cu *Faustul* goethean, abundă în aluzii la cărțile de căpătîi"[114] — fapt lesne de înțeles dacă avem în vedere că textul e un spațiu de „confruntare", o confruntare ce-l generează chiar, de vreme ce „literatura se naște din confruntarea alienării încă neexprimate cu vechile alienări exprimate pînă la mit". Am putea considera, în această perspectivă, intertextul ca pe un fel de limbaj al ființei, reactivat — fie și prin „confruntare" — în fiecare nouă rostire individuală. Nichita Stănescu extinde utilizarea citatului în două direcții, extrem de caracteristice pentru modul de articulare a gîndirii sale poetice. O primă direcție e utilizarea *autocitatului* — care nu e autopastișă, nici semn al secătuirii fibrei poetice, ci e rezultatul dedublării eului liric, o formă a dialogului „sinelui cu sinele". Iată un singur exemplu în acest sens: versurile cu valoare de laitmotiv din *Metamorfozele* — „Nu există decît o singură viață mare / la care noi, călătorule, participăm" — reapar, în *Operele imperfecte* în rostirea unei voci străine, ca o glosare ironică a sensului prim, în *Dialog cu puricele verde de plantă:*

> Puricele verde de plantă strigă la mine:
> Nu există decît o singură viață mare;
> Noi nu luăm din ea și nu-i adăugăm ei nimic.

Atribuindu-le acum unei conștiințe străine, acestui alt — umil — punct de vedere asupra existenței, versurile reluate relativizează ironic perspectiva metafizică a conștiinței umane. „Autopastișa" e de fapt un procedeu, ale cărui rădăcini trebuie căutate în ontologia poetului: autocitarea conduce la dizolvarea vocii proprii în marea voce a ființei printr-o mișcare de înstrăinare, de despărțire de sine.

O a doua direcție de extindere a sferei „citatului" o reprezintă *falsele citate*, de tipul moto-ului la ciclul *Certarea lui Euclid* din *Laus Ptolemaei*, prezentat ca un „Fals citat din Euclid". „Falsul citat" trebuie legat de lirica măștilor: Ptolemeu, Euclid, Cantor, îngerul, „el" sînt tot atîtea măști lirice, măști purtate de eul dedublat[115].

In ceea ce privește citatul propriu-zis, utilizarea lui e, am văzut, atribuită de Nichita Stănescu tuturor scriitorilor moderni (în *Antimetafizica)* sau, cel puțin, unei părți din ei (în *Cartea de recitire*): „Pentru Anton Pann, ca și pentru o serie relativ limitată de poeți moderni, o frază sau o propoziție (în cazul lui Anton Pann un proverb) nu joacă decît rolul de simplu cuvînt[116]. Afirmația lui Nichita Stănescu transferă asupra *Poveștii vorbei* un procedeu caracteristic limbajului poetic al veacului nostru, dezvăluind totodată *tehnica* integrării citatului în discursul poetic: fraza, propoziția (în cazul lui Anton Pann proverbul) se lexicalizează („nu joacă decît rolul de simplu cuvînt"). Citatul, expresia pietrificată, se încorporează, ca element lexical minim, gramaticii textului; ca atare, el poate fi remodelat, aplicîndu-i-se categoriile flexiunii, sau poate fi integrat unor contexte, aparent paradoxale, pe baza unor asociații semantice sau eufonice. Asemenea remodelări (gramaticale sau lexicale) ale citatelor constituie una dintre modalitățile jocului poetic în creația lui Nichita Stănescu. O poezie ca *Frunză verde de albastru* se construiește integral prin dislocarea și recombinarea, cu efecte aparent absurde, a unor scheme poetice tradiționale din folclor:

Frunză verde de albastru
mă doare un cal măiastru
. . . . . .
Și-am zis verde de albastru
mă doare un cal măiastru,
și-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr . . .

„Și-am zis" sau „Frunză verde de . . ." sînt formule poetice cu valoare proemială consacrată în poezia populară; structura lor este respectată cu strictețe de Nichita Stănescu, dar termenii asociați în cadrul acestor scheme fixe comportă valori semantice divergente sau antinomice, dînd versului aparență de joc absurd („verde de albastru", „pară de un măr" etc.). Jocul mizează însă pe ambiguitatea semantică a prepoziției: *de* însemnează, în noul context, *despre* — și

întregul poem celebrează actul *numirii* poetice a lumii, ca o încercare dureroasă a poeziei de a corecta logica realului:

Și-am zis inimă la piatră
și cîntec la tot ce latră
. . . . . .
tot le-am potrivit pe dos
pe un fluieraș de os, —

o încercare de a concura biblicul Logos creator („și-am zis" semnificînd „am numit" nu e numai o formulă poetică folclorică, ci și — cu modificarea persoanei verbului — formula biblică „Domnul a zis" din cartea Genezei). Poezia este așadar o rebotezare a lumii, o căutare, prin antinomii, a cuvîntului total („Că am zis doar un cuvînt / despre întregul pămînt") și a unității originare („și am zis unu de doi"); ea este și rătăcirea vizionară prin somnul din începuturi, în fantastice cavalcade („că n-am fost trezit, că dorm / pe un cal cu șa de domn"), spre o mai adîncă realitate a celor încă nenumite:

Văd în față mov și verde,
coloarea care mă perde,
corcov văd cu veselie,
coloarea ce nu se știe,
mai aud și-un sunet sus
care nu au fost adus
în timpan de oameni vii,
în a fi și a nu fi.

În căutarea a ceea ce se va numi necuvîntul, starea poeziei e rătăcirea dincolo de a fi și a nu fi (dincolo de instituirea diferenței), dincolo de somn și trezie, dincolo de dezbinarea între eu și lume, implicînd un destin al instabilității („de la frunză pîn' la umbră / mi-a căzut o viață dublă") și al durerii („mă doare un cal măiastru"). Așa cum, în elegia a zecea, conștiința trăiește durerea de a fi a universului, martirizată în organele sale cosmice („Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai... Organul nor mi s-a topit"), în *Frunză verde de albastru* ea trăiește durerea poeziei, a numirii sau a rostirii lumii cu întreaga ființă,

pe un fluieraș de os
din osul de la picior
care-mi cîntă cu fior,
și din osul de la mînă
fluierînd o săptămînă,
din osul de la arcadă
recea lumii acoladă

peste două oase mari
unde stau ochii polari.
Și-am cîntat pe coasta mea
din vertebra ca o stea . . .

Pornind de la o sugestie mioritică („fluieraș de os") și remetaforizînd o expresie uzuală („fluierul piciorului"), finalul poeziei sanctifică trupul martirizat care devine, în același timp, trup cosmic și organ al poeziei.

Aluziile sau citatele din *Miorița* reapar în numeroase alte poezii. În *Cosmogonia, sau cîntec de leagăn*, starea de veghe a conștiinței creează și menține lumea în ființă, durînd „Pînă cînd se va naște un plai, / o gură de rai înghețată". În *Axios! Axios!* (IV *Pastorală*) eterna repetiție a ciclurilor temporale ale naturii reactualizează (ca-n identica reluare a existențelor în marele an cosmic) ritualul uciderii în amurg, o dată cu moartea sau apusul soarelui:

Frunză verde de pom lin
cuget iarăși la Plotin
și la adevărul sferic
plămădit din întuneric
în care mai an
fuse un cioban
cu-o turmă de oi
dusă în zăvoi
și alți doi ciobani
mult mai ortomani
la apus de soare
ce-au vrut să-l omoare.

Finalul marelui poem *În grădina Ghetsimani* reia, accentuîndu-i sensul ontologic, motivul morții-nuntă, care primește însă aici rezonanțele unei fundamentale singurătăți a ființei în lume:

Pămîntul și mările
toate sînt pierzările
stelelor-făclii
păsărilor-mii
tandrului lin dingur
celui mai cel singur
făcînd nuntă tristă
cu ce nu există.

O serie de alte poeme stănesciene includ citate sau aluzii din teatrul shakespearean. *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „tu"* tratează în replică polemică mitul biblic al cîștigării numelui prin victorie asupra îngerului;

eul luptă acum nu pentru a-şi schimba, ci pentru a-şi păstra numele, care e, spre deosebire de trupul resimţit ca alteritate, singura formă a identităţii. Lupta cu îngerul („Schimbă-ţi numele, mi-a zis / şi i-am răspuns: Eu sunt numele meu") îşi asociază, în textul lui Nichita Stănescu, şi o aluzie shakespeariană tratată, ca şi cea biblică, în replică polemică. E un citat din monologul Julietei, meditaţie asupra noncoincidenţei fiinţă (trup individual) — nume („O, Romeo, Romeo, de ce eşti tu Romeo?") care se încheie cu îndemnul „părăseşte-ţi numele!" („Doffy thy name"). În lupta îngerului cu Iacob se insinuează astfel vocea eroinei shakespeariene şi tema shakespeariană a conflictului între individ şi neam, între fiinţă şi nume. Deja amintitul *Cîntec* din *Oul şi sfera* se ţese pe o sumă de reminiscenţe şi aluzii din *Hamlet*. Tema *Cîntecului* („Ce greu e să fii tu însuţi") pare o replică la celebrele sfaturi ale lui Polonius către Laertes („Mai presus de orice: fii credincios ţie însuţi" — „This above all: to thine one self be true"), iar dezvoltarea discursului liric include, modificată, o replică a lui Hamlet despre Polonius mort, adică despre cel aflat la ospăţul unde nu mănîncă, ci este mîncat:

A fi tu însuţi, o, ce răbdare absurdă,
ca să ţi se spună „dragă",
ca să ţi se spună „băiatule",
ca să ţi se spună: „vino mîine la prînz
la noi la masă"
Şi tu rînjeşti, pentru că masa eşti chiar tu.

Şi tot cu un citat din *Hamlet* în ultimul vers („Iar restul e tăcere"), poezia *Fără de metamorfoză* reia tema stănesciană a transcendenţei goale, asociind-o subtextual imaginii shakespeareane a timpului ieşit din matcă prin viziunea splendidă a unui univers care şi-a pierdut axa cursă din el ca o lacrimă, expresie a disperării în vidul cosmic:

Nu mai avem cu ce să avem timp,
pămîntul se-nvîrteşte în jurul nimănuia;
ca o lacrimă a curs din el axa lui,
iar soarele şi-a închis pleoapa.

În acest univers fără axă şi fără sens, strigătul nu mai e decît o formă goală a unei posibile comunicări a vidului cu vidul („Strigăt rostit de la Nimenea la Nimeni"), iar substanţa ultimă, esenţa e tăcerea („iar restul e tăcere"), tăcerea care nu mai însemnează, aici, taină, ci mutism al golului.

Cele mai numeroase sînt însă, în opera lui Nichita Stănescu, citatele, aluziile şi trimiterile la lirica eminesciană.

Încă din primul volum, un text închinat „lui Eminescu tînăr" reeditează un titlu din lirica eminesciană a primilor ani *(O călărire în zori)*, iar poezia *Lună în cîmp* reactualizează gestica ceremonială din erotica eminesciană („O, tinde-ți mîna stîngă către ei"... „Dar chipul ți-l întorn, pe brațul stîng"). Sumă de variațiuni pe tema sartriană a pentru-sinelui martor al existenței, poemul cu titlul savuros-vetust *Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?* e construit printr-o acumulare de definiții, de propoziții logice, adică de judecăți universal-afirmative de tipul *S este P*, unde S = omul (în genere); „este" (copula) rămîne la persoana a treia indicativ prezent, adică la forma unei afirmații universale și abstracte, iar P = predicate variabile, contradictorii adesea la nivel semantic, unificate însă ca situație și deci echivalate ca valoare de adevăr prin structura invariabilă a raportului de predicație:

Omul este frunza văzută de om.
Omul este floarea mirosită de om
. . . . . .
Om este cel care depune mărturie
despre om în fața omului

Omul nu s-a născut și deci nu va muri.
El este etern și dintotdeauna
pentru că prin el se depune mărturie
despre ceea ce există...

În final însă, această structură logică, abstractă și impersonală, cade întîi sub regimul temporalității —

(Omul)...
este cel care nu crede
care nu *credea;*

apoi, prin schimbarea persoanei (persoana întîi înlocuiește persoana a treia), subiectul rostitor ajunge coincident cu subiectul propoziției logice:

care nu *credeam*
să-nvăț a muri vreodată.

Din obiect al definiției, „omul" devine în final subiectul tragic al destinului său. Propoziția logică se subiectivizează și se liricizează, devine „propoziție poetică" și, dintr-o afirmație generală despre existent, devine expresia unei experiențe existențiale resimțită acut ca o cădere sub puterea de eroziune a timpului. Această modulație finală pe care se întemeiază construcția poeziei lui Nichita Stănescu se realizează prin introducerea primului vers din eminesciana

Odă în metru antic („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată"), care e, în același timp, expresia unei experiențe — trăirea morții, „învățarea" ei — și sublimarea acestei experiențe prin chiar perpetuarea ei în cuvîntul moștenit sub formă de citat.

Mai îndepărtate ecouri din aceeași *Odă* eminesciană am întîlnit în *A unsprezecea elegie,* iar eminesciana *Și dacă* servește drept termen de „confruntare" în *Colinda colindelor:*

și dacă codrii negri bat în geam,
și dacă mi-ești departe,
ningi tu, ningi tu, ningi tu...

Descîntecul Cătălinei din *Luceafărul,* care atrage, prin rostire în somn, astrul etern spre timpul și spațiul măsurat al existenței umane, adică „în jos", înspre materie, este reluat de Nichita Stănescu în *Să nu se spargă ghiața;* dar somnul înspre care e atras aici Luceafărul (semn al memoriei noastre atavice, pătrunzînd „prin evuri, prin evi") este mult mai adînc, e somnul de dincolo de existență, de dincolo de spaima de a fi, de dincolo de cenușa lumilor stinse, pentru că depășește nivelul de existență al materiei și se cufundă în hăurile somnului primordial, luminîndu-le auroral:

Coboară-n jos Luceafăr blînd
dincolo de materie
unde dorm aiurînd
și nu se mai sperie
strămoșii strămoșilor noștri muriți
rămași în urmă, în urnă
îngeri iubiți
fîlfîiți deasupra în turmă.

În *Clipa cea repede* întregul text stănescian se înscrie ca digresiune internă, explicativă, între două versuri eminesciene din *Stelele-n cer,* versurile finale dintr-o poezie a cărei ultimă strofă este expresia motivului horațian „carpe diem" („Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / ce ni s-a dat?"). Iată construcția textului lui Nichita Stănescu, *Clipa cea repede:*

S-a pus la îndoială piatra
ca vorbire

Au zis de fluture că este
o respirare, —

de cartof, de porumb și de prună,
strigăt de nefiind, —

la fel de porc, de capră și de lună,
fel de mestecînd

Ei n-au știut nici să citească
leul în alergare,
că literă preeste și zeiască.

N-au descifrat cîmpia mare,
marea cea mare,
viața prea singura
ce ni s-a dat.

Versurile-citat din finalul poeziei lui Eminescu apar aici în titlu și în ultimul vers, închizînd între ele întreaga dezvoltare a discursului liric. Prin intermediul aluziei pe care versurile eminesciene o comportă la tema horațiană, poezia lui Nichita Stănescu apare ca un comentariu în replică la acest motiv: existența („clipa cea repede") devine singurul semn accesibil nouă („ce ni s-a dat") dintr-un ascuns limbaj divin („literă preeste și zeiasă"). În fulgerătoarea trecere a timpului și numai în ea (în „clipa cea repede") trebuie căutată astfel nu bucuria, ci *sensul* existenței aparent absurde. Motivul epicureic *carpe diem* devine, în replică, prin intermediul citatului eminescian care îl reactivează în conștiința cititorului, expresia nostalgiei de a te bucura de sens, împărtășindu-te de el în cuprinsul nestatornic al clipei fugare. Citatul lexicalizat, supus unor modificări gramaticale (ca-n *Ce este omul?...*) sau unor mutații de sferă semantică *(Frunză verde de albastru)* se întîlnește astfel în creația lui Nichita Stănescu cu citatul tematic, funcționînd ca termen de referință în dialogul pe care poezia modernă îl poartă cu universul poetic al epocilor trecute.

Poezia eminesciană reprezintă principalul termen de „confruntare", în dialog cu care se autodefinește opera lui Nichita Stănescu, iar poemul la care revine mereu, de la Elegii și *Cartea de recitire* la placheta *Oase plîngînd,* este *Oda în metru antic,* cercetată din unghiul „poeticii pulsatorii" și al „poeziei metalingvistice", integrată, prin citat, textelor proprii, tratată prin opoziție în poemele *Odă în nici un fel de metru* („Mi s-a făcut somn de această lume / în care cuvintele țin loc de obiecte / Mi-e foarte somn de tot ce se vede / orbind"[117]) și *„Oda în metru antic":*

Să fiu lăsat odată-n pace
de dragostea dintre prinți și-ntre prințese
căci boii mei și turma lor de vace
m-au luat din cîmp iar nu de din castel pe-alese
de Hamlet cel din Danemarca, eu
să fiu odată mai fiind lăsat în pace
. . . . . .
Eu sunt sătul și eu atît vă zic:
cînd visul se visează în coșmaruri
aproape că nu este mai nimic
decît răsfăț de har de har de haruri
și mă întorc pe ce mai am a mă întoarce
de mare mi-este greață, de Odiseu nu-mi place
și mi-este somn dar nu cu visul lor
ci cu pămîntul stelelor
eu, eu, eu, eu, eu, eu,
„nu credeam să-nvăț a muri vreodată"[118].

În *Oase plîngînd* despărțirea de Eminescu se săvîrșește prin *Dialog cu Oda în metru antic,* poem al suferinței de a fi în „timpul absorbitor" și al refuzului întoarcerii în sine însuși:

Supuși cuvîntului, de verb mă rog,
du-mă odată din groaza vieții,
du-mă, du-mă
și nu mă mai pedepsi
și mie nu mă mai redă-mă!

Într-un tîrziu *Triptic eminescian,* Nichita Stănescu realizează de fapt un portret simbolic al vîrstelor poeziei, în care biografia poetului — a oricărui poet — e absorbită: nașterea în spațiul cuvîntului, marcată de semnul christic al cununii de spini în *Eminescu adolescent* —

Cuvînt apăsînd pe cuvînt
ce umbră de codri surîzînd!
Gînd apăsînd pe gînd,
ce luceafăr în noapte arzînd!

Val înspre val alergînd,
ce rază de lună lucind!
Timpul ce mișcă doar timp,
ce frunte de ghimpi sîngerînd!;

„ruptura", care transformă ființa poetului, desprinsă de sine, în spațiul prin care timpul își cerne zăpezile negre, în *Eminescu matur* —

În sine însuși ningea
cu negri fulgi de zăpadă,
fiind el era
o ruptură, o cascadă

El însuși nu mai era el,
felul lui își schimbase felul
cum purgatoriul își schimbă-n inel
de aură infernul . . . ;

și reintrarea în sine — a cuvîntului, a luminii, a sensului, a frigului morții chiar, în *Eminescu ultim* —

Peșteră absorbitoare,
cerc absorbitor de punct,
corn de melc care nu doare
suntul resorbit în sunt.
Tu lumină alergîndă
reîntorcîndu-te acasă
bruscă devenind flămîndă
rechemîndu-și iar mireasa.

Ah, suavă recădere
a cuvîntului în sine,
cercuri, cercuri de tăcere
absorbind în ea divine
sensuri, sensuri, înțelesuri,
îngustîndu-se în unghi,
smulgere spre înapoi,
frig al ninsorii rechemat în nori,
urlet și rechemare,
tu!

Confruntată cu „poetica rupturii", revalorizată nu pe linia metaforismului ei romantic, vizionar, ci pe linia construcției severe, atemporale, din *Odă*, opera eminesciană (re-asumată de fiecare vîrstă a culturii noastre) se lasă pentru noi, acum, contaminată de cea mai tulburătoare voce a liricii românești contemporane.

NOTE

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Buc., 1978, p. 199; v. și Ion Pop, *Nichita Stănescu — spațiul și măștile poeziei*, Buc., 1980, p. 83—100.

[2] Hegel, *Fenomenologia spiritului*, trad. Virgil Bogdan, Buc., 1965, p. 66.

[3] V. supra, capitolul *Orbirea lui Orfeu*.

[4] Ochiului divin (barbianul „ochi în virgin triunghi") i se substituie aici o altă formă a viziunii totalizatoare, semnificînd refacerea identității sinelui, căci, pentru Nichita Stănescu, triunghiul este aventura mîntuitoare (prin îndoită „ruptură") pe care o trăiește linia dreaptă și izbăvirea de alteritate (de „oglindă"): „Nu te poți rupe în două, ci numai în trei, / nu ocolirea, ci ruptura închide. / Triunghiul vă zic dragii mei, / E izbăvirea unei oglinde" *(Linia împăcată cu sine însăși)*.

[5] „Uneori ochii mei // îmi stingheresc dorința vederii" — *Uneori, cîntecul*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, editat de „Viața românească", Buc., 1984, p. 304.

[6] Într-o paralelă Nichita Stănescu — Țuculescu, bazată pe multiplicarea ochilor și pe motivul ochiului cosmic, Mircea Muthu observă: „Motivul absoarbe, concentrează și exprimă tensiunea dintre voința de umanizare și re-integrarea cosmocentrică dezantropomorfizată" (*„Un mare ochi, albastru..."*, în „Tribuna", 16 oct. 1986).

[7] Embrionar, tendința există încă din cel de al doilea volum, manifestată în *Lauda omului*, „definiție" a ființei umane „din punctul de vedere" al copacilor, al pietrelor sau al aerului.

[8] Însemnînd și „deveniți fructe", de vreme ce „Copacii ne văd pe noi, / iar nu noi pe ei".

[9] N. Stănescu, *Cartea de recitire*, Buc., f.a., p. 114.

[10] Id., *Respirări*, Buc., 1982, p. 64.

[11] În placheta *Oase plîngînd*, reprodusă în *Album memorial*, p. 51.

[12] *Logica la animale*, în *Nichita Stănescu — Frumos ca umbra unei idei*, vol. îngrijit de Constantin Crișan, Buc., 1985, p. 84—87.

[13] N. Stănescu, *Cartea de recitire*, p. 71.

[14] Antologată de Al. I. Amzulescu, în *Cîntece bătrînești*, Buc., 1974, p. 69—85.

[15] N. Stănescu, *Respirări*, p. 87.

[16] Id., *ibid.*, p. 64.

[17] Id., *Cartea de recitire*, p. 76.

[18] Citez varianta din *Album memorial*, p. 52.

[19] Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu, *Antimetafizica*, Buc., 1985, p. 134.

[20] *„Să fim cum sîntem, dacă vrem să mai fim"* — discuție cu Mihai Sin, în *Frumos ca umbra unei idei*, p. 347. Sînt, probabil, momentele în care se manifestă ceea ce Valeriu Cristea numește *Sinele fugar* (în vol. *Interpretări critice*, Buc., 1970, p. 82—88).

[21] *Viața este...*, în *Album...*, p. 124.

[22] *Antimetafizica*, p. 128.

[23] *Ibid.*, p. 291, 279.

[24] *Ibid.*, p. 303.

[25] *Ars poetica*, în *Album...*, p. 118.

[26] *Antimetafizica*, p. 263.

[27] „Limbajul poetului nu este unul scriptural (...) ci unul sacral" observă, cu îndreptățire, Petru Poantă (*Nichita Stănescu: „Oase plîngînd"*, în „Tribuna", 31 martie 1983), iar Al. Condeescu fixează, cu tot atîta îndreptățire, ca premisă a interpretării sale, coincidența poetică-ontologie-gnoseologie (*Modernitatea esențială*, studiu introductiv la antologia *Ordinea cuvintelor*, îngrijită de Al. Condeescu, 2 vol., Buc., 1985).

[28] „— Spunea cineva că la un moment dat observă la tine o mare neîncredere, o neîncredere dramatică în cuvînt. Eu eram de părere absolut opusă" îl provocă, într-un deja amintit interviu, Mihai Sin. Provocarea e însă abil respinsă: „— Nu pot să spun nimic. Sînt părerile altora. Nu mă bag, iar îmi ies alte vorbe, sau cuvinte, cum vrei să le iei" (*Frumos...*, p. 348).

[29] *Antimetafizica*, p. 279.

[30] *Autoportret*, în *Album...*, p. 7.

[31] *Ars poetica*, în *Album...*, p. 118.

[32] *Starea poeziei*, în *Album...*, p. 211.

[33] *Cartea de recitire*, p. 74—75. Identificarea cuvîntului cu ființa însăși și cu „lăuntrul desăvîrșit" a dus, în cîteva foarte bune lecturi critice ale lui Nichita Stănescu (Ion Pop, *Op. cit.*; Ștefania Mincu, *Momentul Nichita Stănescu*, în N. Stănescu, *Poezii*, Buc., 1987, „Texte comentate") la dezambiguizarea — cred, totuși simplificatoare — a lui „el" din *Elegia întîia*, redus la unica semnificație de „cuvînt".

[34] Și ea negată la un moment dat de N. Stănescu, decis, acum, să nu mai recunoască decît *ființa* atemporală a cuvîntului (v. interviul acordat lui N. Băciuț, în *Frumos...*, p. 328).

[35] Alături de care citează, în *Antimetafizica* (p. 114), următoarele: *„Biblia, Cărțile morților*, Lao-Tze — cartea *Dao-de-tzin*, *Gulliver's travels*, *Don Quijote*, *Faust*, *Hamlet*, *Miorița*, Eminescu, Baudelaire, *Moby Dick*, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, Bacovia".

[36] Poemul, în antologia *Gîndirea asiro-babiloniană în texte*, trad. Athanase Negoiță, Buc., 1975. O foarte frumoasă lectură a poemului în Cornel Căpușan, *Imagini ale lumii*, Cluj-Napoca, 1987.

[37] *Cartea de recitire*, p. 116.

[38] *Inghesuita lumină*, în *Oase plîngînd*, v. *Album...*, p. 50.

[39] Vezi, în acest sens și *Clipa cea repede*, în același volum.

[40] *Andru*, posibil de la ἄνθρωπος — om, dar mai degrabă de la ἀνήρ, ἀνδρός — bărbat. În viziunea lui Nichita Stănescu, singurătatea ființei umane e potențată în ființa bărbatului, „animal indirect" *(A pierde tot ce se poate pierde)* și atenuată în ființa femeii care, prin harul nașterii, e mai aproape de plenitudinea naturii; în *Noe*, bărbatul e asociat cu „literele" pe care le cîntă „pe citeră", în vreme ce femeia „se saltă" direct din natură („A e o literă. I altă literă / pe care nebunul de mine le cîntă pe citeră. / Ciinele este un animal, iarba o plantă / din care nebuna de tine se saltă").

[41] Sau a nonexistenței increatului, ceea ce, am văzut, e totuna.

[42] *Respirări*, p. 299, 301.

[43] Într-unul din comentariile fundamentale asupra poeziei stănesciene, Solomon Marcus vede în înlocuirea substantivului prin infinitivul lung „simptomul lingvistic" al unei inedite „viziuni procesuale", ale cărei aspecte majore ar fi „transgresarea principiului identității și a principiului noncontradicției, tendința anticonceptuală, timpul, infinitul, recurența, autoreferința. Toate decurg din interesul pe care poetul îl manifestă pentru aspectele de proces" (*Timpul poetic*, în *Frumos...*, p. 197—203).

[44] Cu totul îndreptățită de aceea observație Ștefaniei Mincu *(Op. cit.*, p. LXXVI) privind „demetaforizarea" limbajului poetic.

[45] *Respirări*, p. 256—258.

[46] Cele mai pertinente comentarii asupra aspectului ludic al creației stănesciene în Ion Pop, *Jocul poeziei*, Buc., 1985.

[47] V., în acest sens, comentariile lui Șt. Aug. Doinaș, *Deconstruirea realului*, în *Frumos...*, p. 189—192.

[48] Pentru echivalarea gerunziu—participiu prezent, v. Frida Edelstein, *Sintaxa gerunziului românesc*, Buc., 1972, p. 12—17.

[49] *Antimetafizica*, p. 264—270.

[50] *Ibid.*, p. 103, 102.

[51] „E o construcție precisă, începînd cu arta poetică și terminînd cu sprijinirea de propriul tău pămînt, de propria ta substanțialitate", în *Frumos...*, p. 319.

[52] v. supra, nota 33.

[53] Adică *„arta poetică"*, din latinescul *ars*, pentru grecescul τέχνη.

[54] *Respirări*, p. 66.

[55] Pentru simbolismul numerelor, v. Vincent Foster Hopper, *Medieval Number Symbolism*, Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression, New York, 1938; Christopher Butler, *Number Symbolism*, London, 1970; Gershom Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, translated by Ralph Manheim, New York, 1969.

[56] Într-un *Cîntec* din *Epica magna*, geneza întregului univers e determinată de *absența* demiurgului, ca o formă de „așteptare disperată" și fără sens: „Absență murdară și așteptare / disperată / În lipsa ta s-au născut cifrele și zeii / Și tu nu știi nimic de aceasta / și tu nu știi nimic de aceasta. // De cînd nu ești, piatra a dat lumină / Mișcarea a dat piatră... Fluviul a rămas gravid de pești, / aerul greu de păsări / De cînd nu ești / De cînd nu mai ești / Și nici măcar nu știi nimic de asta". Lumea astfel întemeiată va fi una a singurătății în miezul vidului părăsit de sens: „...să nu-nțelegi / cînd nu există înțeles / și să fii orb la miezul nopții / și surd cînd liniștea-i desăvîrșită, — / o, singurătate a singurătății!" *(Hieroglifă)*.

[57] Origen. *Scrieri alese*, partea întîia, Buc., 1981, p. 140. Pentru Origene, *a fi* însemnează *a fi numărat, a fi în număr* („«Fără de număr», spune Solomon, «sînt cei ce vor pieri», dimpotrivă, cei care se vor mîntui sînt numărați"), cu sinonimele *a fi numit, a fi scris*.

[58] *Frumos...*, p. 319.

[59] „Cel care este", de la verbul *hāyāh*, a fi, la forma durativă continuă (v. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XVIII, 1933—1941), sau „cel care a fost, care este și care va fi", pentru că numele sacru e compus din consoanele care desemnează în ebree cele trei timpuri ale verbului *a fi* la persoana III singular (v. *Nouveau Larousse illustré*, vol. V).

[60] *Respirări*, p. 58.

[61] Mircea Martin, *Generație și creație*, Buc., 1969, p. 19.

[62] Despre „tema increatului" în elegii, Șt. Aug. Doinaș, *Poezia și poetica lui Nichita Stănescu*, în *Lectura poeziei*, Buc., 1980, cu importanta observație că e inutil să căutăm un sens unic pentru „el", identificîndu-l cu ideea, cuvîntul, poemul, universul sau Dumnezeu, pentru că ne aflăm nu în fața unui concept, ci în fața unui „comportament mitic".

[63] Ca o „încetinire a luminii pînă la transformarea ei, închegarea ei în simțuri, sau dimpotrivă (...) distrugerea de organe emanînd lucioli de vis" — întreg comentariul, în *Respirări*, p. 86—88.

[64] Prevestirea „fulgerătoarei revelații" (de necuprins în desfășurarea succesivă a sensurilor, în „trupul nostru lent vorbitor") va fi, în volumul *Epica magna*, adierea rece a unei aripi bănuite, neliniștitoare, promițînd epifania: „I-am simțit, brusc, în spinare, / adierea

rece. / M-am oprit în colțul străzii / și, fulgerător, mi-am întors chipul spre casă. / Ah, tu frig și tu fulgerare! / Îngerul este chiar zidul casei. (...) Chiar el este / privindu-mă rece, fix" *(Fulgerul și frigul)*.

[65] Edgar Papu, *Dreptul la timp. Considerații pe marginea poeziei lui Nichita Stănescu*, în „Viața românească", nr. 5/1966; Ion Pop, *Nichita Stănescu...*, p. 83.

[66] v. *Focul și ghiața* din volumul *Roșu vertical* sau *Fulgerul și frigul*, din *Epica magna*.

[67] *Respirări*, p. 51, 53.

[68] Despre care, Șt. Aug. Doinaș, *Lauda neadevărului necesar*, în *Lampa lui Diogene*, Buc., 1970, p. 91—96.

[69] *Respirări*, p. 71—80.

[70] *Ibid.*, p. 57.

[71] *Antimetafizica*, p. 154.

[72] „Un grec în trecere prin inima mea mi-a zis: / misterios este numai ceea ce există, / iar logic este numai ceea ce nu este" *(Colinda colindelor)*.

[73] Temă frecvent comentată de critică; v., în special, Ion Pop, *op. cit.*, p. 90 și urm.

[74] Tradusă și antologată de Eta Boeriu în *Antologia poeziei italiene* secolele XIII—XIX, Buc., 1980.

[75] Poemul e tradus și antologat de Sergiu Al-George în *Filosofia indiană în texte*, Buc., 1971.

[76] Imaginea, prezentă încă din *Omul-fantă*, reapare pînă în ultimele texte stănesciene. Iat-o, spre pildă, în postuma *Fulguratie:* „Cel care înțelege / este un străin. / Cel care vede / n-are stele" *(Album...*, p. 120).

[77] I. Pop a putut citi, de aceea, cu îndreptățire, *Epica magna* ca o „luptă pentru descifrarea semnelor lumii și structurarea lor într-un alfabet coerent și lizibil" *(op. cit.*, p. 224).

[78] De fapt, ultima operă antumă e placheta *Oase plîngînd*, editată în Jugoslavia de prietenii poetului și alcătuită din 33 de poezii selectate din cele peste 100 pe care Nichita Stănescu le-a compus într-o vizită de 10 zile, în octombrie 1982, la Belgrad. Desi cuprinde cîteva poeme de rezistență, desi are un caracter cît se poate de unitar grație unității motivelor de inspirație și a constanței obsesiilor cărora le dă glas, placheta nu e, totuși, un volum de autor, o „carte" de riguroasă construcție, așa cum e *Epica magna* sau *Noduri și semne*. E greu de imaginat cum ar fi arătat *Operele imperfecte* dacă e să judecăm după selecția, mai degrabă întîmplătoare, de poezii publicate în presă din *Ordinea cuvintelor*. Așa încît *Noduri și semne* rămîne, totuși, ultima mare *carte* a lui Nichita Stănescu.

[79] Solomon Marcus, *Paradoxul*, Buc., 1984, p. 129.

[80] *Antimetafizica*, p. 125.

[81] *Ibid.*, p. 33—34.

[82] *Respirări*, p. 64—65.

[83] v. Paul Georgescu, *Sfîrtecatul Orfeu — nemuritorul*, în „România literară", 31 martie 1983.

[84] În *Album...*, p. 263.

[85] *Respirări*, p. 48—53.

[86] *Respirări*, p. 150—151.

[87] *Antimetafizica*, p. 133.

[88] „Poezia nu este într-o limbă anume / ci într-un suflet anume / Fără de nume" (*Ars poetica*, în *Album...*, p. 120).

[89] *Album...*, p. 118.

90 *Ibid.*
91 *Antimetafizica*, p. 32.
92 *Ibid.*, p. 279.
93 *Ibid.*, p. 263.
94 *Cartea de recitire*, p. 133.
95 *Respirări*, p. 8.
96 *Ibid.*, p. 66.
97 *Album ...*, p. 89.
98 *Frumos ...*, p. 353.
99 V. supra, capitolul *Enghidu sau rănirea de sine*.
100 *Antimetafizica*, p. 103.
101 *Ibid.*, p. 264.
102 *Ibid.*, p. 304.
103 *Starea de poezie*, interviu luat de N. Stoicescu și Andrei Lenard, în „Tribuna", 16 martie 1978.
104 *Frumos ...*, p. 328.
105 *Respirări*, p. 229.
106 *Antimetafizica*, p. 112.
107 *Cartea de recitire*, p. 40—41. Pentru coincidența real-adevăr-cuvînt (rațiune) în concepția orfică, v. Anton Dumitriu, *Orfeu sau puterile incantației*, în *Eseuri*, Buc., 1986 („*poeta vates* știe să emită astfel de cuvinte a căror vibrație se armonizează cu vibrația sau ritmul interior al existenței lucrurilor reale, și le determină să se miște ca atrase de un magnet" — p. 594).
108 *Momentele cuvîntului*, interviu de Lubos Jurik, în „Luceafărul", nr. 3/1986.
109 *Album ...*, p. 80.
110 *Frumos ...*, p. 351.
111 *Respirări*, p. 168. Despre necuvinte, Șt. Aug. Doinaș, *Poetica și poezia lui Nichita Stănescu*, în *Lectura poeziei*.
112 *Respirări*, p. 173—175.
113 Asupra căruia v. supra, cap. *Enghidu ...*
114 *Antimetafizica*, p. 111.
115 La toate acestea s-ar cere adăugat „poemul în replică", formă de intertextualitate analizată de Smaranda Vultur într-un incitant studiu, de care n-am luat cunoștință decît după încheierea lucrării de față: *Poemul în replică și transformarea textului poetic*, în S.C.L., nr. 3/1988, p. 213—223.
116 *Cartea de recitire*, p. 50.
117 În *Album ...*, p. 143.
118 *Album ...*, p. 261.

CUPRINS

I. ORBIREA LUI ORFEU 5

Pedepsirea „vorbitorului nebun" (5) — Despre ierarhizarea simțurilor: privilegiile vederii (12) — Complexul lui Iona: cunoașterea ca încorporare (14) — Gura și ochiul (16) — Despre ierarhizarea simțurilor: privilegiile auzului (17) — Opoziția subiect-obiect sau despre vinovăția privirii (18).

II. VEDERE ȘI VIZIUNE 21

Spațiul estetic în poezia pașoptistă: lumea lui Bolintineanu ca succesiune de priveliști (21) — Peisaj mimetic și peisaj hieroglific în opera lui Grigore Alexandrescu (24) — Eufemizarea estetică a terifiantului în orientalele lui V. Alecsandri (29) — Heliade în căutarea peisajului vizionar (33).

III. OCHIUL LAUNTRIC 39

1. CAPTIVUL DIN OGLINDĂ 39

Constituirea peisajului vizionar eminescian (39) — Axa imaginii în idele și funcția ei în constituirea cronotopului (43) — Viziune și halucinație: poezia înstrăinării și universul absurd (47) — Accepții ale „poeticității" limbajului; resemantizarea figurilor ornante; metaforă și viziune (49) — De la abstractizarea alegorică la derealizarea vizionară (58) — Mărci gramaticale ale raportului real/ireal (61) — Reflexe, chipuri, oglindiri (70) — Oglinda de aur (76) — Oglinda mișcătoare și pătrunderea în adîncul oglinzii (79).

2. DESPRE METAFORĂ 83

3. CENUȘA ȘI POLENUL 91

4. „NĂMOLURILE TAINELOR" 105

OBLIGATORII

IV. OCHIAN 123

„Nefiresc ca-într-un ochian" (123) — Poetica infrarealismului (123) — Scenariul misterelor ca model poetic (127) — Cedînd inițiativa cuvintelor (131) — Dincolo de individualitatea, noțională, a cuvîntului (135) — Abolirea obiectului (138) — Despre parafrază (144).

V. OCHIUL CU DINȚI 151

1. CINA CEA DE TAINĂ 151

Metamorfozele privirii (151) — Aura de dinți și foamea universală; cina cea de taină și cina generală (156).

2. ENGHIDU SAU RĂNIREA DE SINE 169

„Ruptura" și instrumentul ei, cuvîntul (169) — *Enghidu* sau cele cinci moduri ale rupturii: conștiința de a avea un trup sau despre ideea de „tu" și nostalgia pietrei (173) — lumea „decăzută" din eu; prietenul necunoscut; cuvîntul (177) — temporalitatea ca perpetuă ruptură (180) — „poetica rupturii" și soluția ei tehnică, „poezia pulsatorie" (184).

3. OMUL-FANTĂ 187

4. PTOLEMEU, SAU ELOGIUL ERORII 205

5. BRUTALA STARE DE A FI 209

6. 3×11 FELURI DE A TĂIA NODUL GORDIAN 218

7. ORGANUL NUMIT POEZIE 226

8. DIALOG CU ODA ÎN METRU ANTIC 232

Lector: VIORICA MĂRII. Tehnoredactor: L. HLAVATHY. Apărut: 1989. Bun de tipar: 30.08.1989. Comanda nr. 3041. Coli de tipar: 15.5. Hîrtie: velină de 70 g/m². Format: 16/54×84. Tiparul executat sub comanda nr. 260/1989, la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ, Municipiul Cluj-Napoca, B-dul Lenin nr. 146. Republica Socialistă România

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY